

La Comedia



Jean CANAVAGGIO éditeur

COLLECTION DE LA CASA DE VELÁZQUEZ

48

LA COMEDIA

Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez
Madrid, Diciembre 1991 - Junio 1992

Actas reunidas y preparadas por Jean CANAVAGGIO

MADRID 1995

LB.1043351

UNIVERSIDAD DE NAVARRA

La edición de textos teatrales del Siglo de Oro (S. XVII). Notas sueltas sobre el estado de la cuestión (1980-1990)

Ignacio ARELLANO
Universidad de Navarra

INTRODUCCIÓN

Antes de abordar el estado de la cuestión que me toca exponer, y que se va a referir a la edición de textos dramáticos, más que estrictamente a problemas textuales – como indica el programa de este seminario –, debo recabar la comprensión de los oyentes sobre algunos aspectos de las reflexiones que siguen: el de la monotonía de las referencias editoriales; el de las inevitables lagunas y reducciones a que se ve obligado todo trabajo de este tipo – por la imposibilidad de citarlo todo y por la misma ignorancia del compilador –, y el de la reiteración de algunas ideas sobre la edición de textos que he manifestado en otros lugares y que hasta ahora sigo manteniendo por parecerme razonables y útiles¹.

A mi juicio, una descripción, insisto, inevitablemente parcial e incompleta, del estado de la cuestión sobre la edición de textos dramáticos áureos, debe tener en cuenta dos vertientes:

1) ¿Qué se viene editando y qué habría que editar?; es decir: ¿de qué textos disponemos y de qué textos tendríamos que disponer?

1. Especialmente tomaré, casi textualmente, algunos argumentos y ejemplos de las dos síntesis que redacté, a modo de conclusión, en las actas de dos Seminarios Internacionales de edición y anotación de textos del Siglo de Oro (Pamplona, Universidad de Navarra, 1886 y 1990): *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, Pamplona, Eunsu, 1987, p. 339-55 y *Crítica textual y anotación filológica. Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, [1991]; ambas editadas por I. Arellano y J. Cañedo. Recojo también algunas cuestiones tratadas en mi conferencia inaugural del I Coloquio del Aula Biblioteca Mira de Amescua, diciembre de 1990, en la Universidad de Granada, que dediqué a la edición de textos dramáticos, y otras del prólogo a la edición (en prensa) de *El divino Jasón*, donde comento algunos criterios que me parecen venir a cuento en esta exposición.

2) ¿Cómo se edita y cómo habría que editar?; es decir: ¿cuáles son los principales problemas de edición que se presentan y cuáles las soluciones que se están dando o sería posible dar?

Intentaré una rápida visión de estos dos aspectos, más para suscitar puntos de discusión que afirmaciones definitivas.

En lo que respecta al primero, habría que señalar, de entrada, la valoración general que, en el ambiente de la profesión, está alcanzando en los últimos tiempos la tarea editora. Todavía hay colegas que oponen el trabajo de la crítica o interpretación al de la edición y pretenden considerar a ésta una ocupación filológica menor, pero es una postura que cada día se revela más insostenible. Editar críticamente es ya interpretar y, además, ninguna interpretación válida puede salir de un texto deficientemente fijado. Es preciso editar y es preciso reivindicar el alcance científico de esta labor.

Esta reivindicación y este interés se han puesto de relieve por el protagonismo que en publicaciones y congresos ha tomado la edición de textos. Mencionaré aquí solamente algunos datos significativos: la publicación, en 1982, de *Ecdotica e testi ispanici. Atti del Convegno Nazionale della Associazione d'Ispanisti Italiani*, Verona, Università degli Studi di Padova; en 1985, la de *Editing the Comedia*²; los dos Seminarios Internacionales sobre Edición y Anotación de textos del Siglo de Oro, celebrados en 1986 y 1990 en la Universidad de Navarra³ con la colaboración del grupo de investigación LESO (Literatura del Siglo de Oro) de la Universidad de Toulouse, o el primer congreso de la AISO (Asociación Internacional Siglo de Oro), en Madrid (1987), dedicado monográficamente a la edición de texto⁴. Se plantea en estos libros y congresos un abanico de cuestiones que intentaré tener en cuenta en mi comentario.

INVENTARIO

En lo que se refiere al elenco de obras dramáticas que han sido objeto de edición crítica (o, al menos, de ediciones de suficiente rigor científico y textual⁵ podríamos establecer tres ámbitos ordenadores de nuestro repaso: (a) las

2. *Editing the Comedia*, edited by Frank P. Casa and Michael Mc Gaha, Michigan Romance Studies, 1985, con una segunda entrega anunciada ya en prensa cuando redacto estas líneas.

3. Citados en nota 1. Los textos dramáticos editados y discutidos en el primero de estos seminarios se publicaron en *Crítica*, 37, 1987.

4. Las actas *La edición de textos* se publicaron por P. Jauralde, D. Noguera y A. Rey en 1990, London, Tamesis books.

5. Las que se califican de ediciones críticas no siempre lo son; y muchas ediciones que aparecen en colecciones de divulgación pueden tener un rigor textual muy apreciable. En la imposibilidad de recoger aquí todas las que se han hecho y de juzgar su nivel de fiabilidad crítica, me limitaré simplemente a citar algunas que me parecen útiles o significativas, y que a mi juicio alcanzan un nivel de rigor crítico considerable.

comedias; (b) los entremeses y otras piezas de teatro breve (loas, jácaras, mojigangas...); y (c) los autos sacramentales.

La comedia

En la comedia han crecido bastante los textos disponibles, pero todavía resulta sintomático que una pieza tan importante como *La vida es sueño* esté sin una edición crítica que tenga en cuenta, íntegramente, la versión de Zaragoza. Si la situación de *La vida es sueño* está en vías de corregirse muy pronto, con la edición de nuestro colega Ruano de la Haza⁶, quedan todavía muchas comedias fundamentales por editar con el aparato crítico indispensable. No obstante las carencias – muy lamentables en el panorama de un teatro de la importancia del español del Siglo de Oro –, se ha trabajado con cierta intensidad y, sobre todo, se ha afirmado en estos años la idea de la necesidad de sistematizar esta labor, en algunas ocasiones con la formación de equipos más o menos estructurados, capaces de llevar a cabo una tarea inasequible al esfuerzo y al entusiasmo individual.

En cualquier caso se pueden citar, aunque sea como ejemplos sintomáticos tras los cuales hay otros muchos que me resulta imposible mencionar, algunas ediciones y estudios recientes y valiosos, tanto de los grandes dramaturgos, como de los segundones.

Dejando a un lado la repetición de las mismas comedias de siempre – que vuelven una y otra vez en ediciones de divulgación y comerciales, con limitaciones científicas impuestas y que responden a menudo a un público de bachillerato con lecturas obligatorias determinadas, se percibe cierta intensidad en la recuperación de comedias menos habituales⁷. El centenario de Calderón parece impulsar la edición de algunas comedias poco tratadas, como *La hija del aire* o *La cisma de Inglaterra*⁸; impulso que ha continuado durante toda la década: *El príncipe constante* ha conocido una edición reciente de Bernard Sesé (Paris, Aubier, 1989); *Los cabellos de Absalón*, la de Rodríguez Cuadros (Madrid, Espasa Calpe, Clásicos Castellanos, 1990); *El purgatorio de San Patricio*, la mencionada de Ruano. Otras comedias calderonianas de distinto género han merecido también ediciones críticas: desde las de capa y espada (*Cada uno*

6. La edición de Ruano aparecerá en la serie de Ediciones del *Bulletin of Hispanic Studies*, que inició su andadura con otra excelente edición del mismo Ruano, la de *El purgatorio de San Patricio*, de Calderón, en Liverpool University Press, 1988. La de Madrid se incluye en la *Primera parte de comedias* de Calderón, María de Quiñones, 1636, y la de Zaragoza en la *Parte treinta de comedias famosas*, impresa en esa ciudad, Hospital Real y General, 1636.

7. Ver, para más datos sobre algunas obras y ediciones, los dos estados de la cuestión expuestos por J. M^a. Díez Borque, "Hispanismo europeo y teatro del Siglo de Oro español", *Insula*, 527, 1990, 3, y Kurt Reichenberger, ceñido éste a Edition Reichenberger, en "Panorama de actividades editoriales", *Crítica*, 48, 1990, p. 215-17.

8. Ediciones de Ruiz Ramón en Cátedra, la primera, Madrid, 1987 y Castalia, la segunda, 1981.

para sí, *El escondido y la tapada*, *El agua mansa* y *Guárdate del agua mansa*), a las piezas musicales y espectaculares como *El golfo de las sirenas*, género cercano a la ópera de *La púrpura de la rosa*, editada por Cardona, Cruickshank y Cunningham, con atención a la escenografía e inclusión de la partitura musical de Torrejón y Velasco⁹. Ya habían aparecido en la misma editorial Reichenberger, que publicó estas últimas, otras piezas mitológicas calderonianas, como *Fieras afemina amor* y *La estatua de Prometeo*¹⁰.

De los grandes dramaturgos del Siglo de Oro, Lope sigue todavía en la lista de espera; aunque se han editado algunas comedias, la proporción de los textos dramáticos lopianos asequibles en ediciones de confianza es mínima. A principios de la década McGrady editó *La francesilla* (Charlottesville, 1981); se ha reconocido, por fin, el valor de una espléndida tragedia, *El castigo sin venganza*, editado con poca diferencia de tiempo por Díez Borque y Antonio Carreño (Madrid, Espasa Calpe, 1989; y Madrid, Cátedra, 1990¹¹; y han aparecido excelentes ediciones de otras comedias costumbristas (*La noche de San Juan*, ed. de A. K. Stoll, Kassel, Reichenberger, 1988; *La villana de Getafe*, ed. de Díez Borque, Madrid, Orígenes, 1990), palaciegas (*El perro del hortelano*, ed. de V. Dixon, London, Tamesis, 1981), mitológicas (*La fábula de Perseo*, ed. de M. McGaha, Kassel, Reichenberger, 1985), o de santos (*San Diego de Alcalá*, ed. de T. E. Case, Kassel, Reichenberger, 1988; *La niñez del Padre Rojas*, ed. Bastianutti, New York, Peter Lang, 1988). Nuevas ediciones de obras bastante conocidas, pero que suponen alguna aportación de interés son la de *Peribáñez*, de Varey y Ruano (London, Tamesis, 1980) y, de la misma comedia, la de Pedraza, que la acompaña con la comedia de tres ingenios *La mujer de Peribáñez* (Barcelona, PPU, 1988). Merece mencionarse, también, la de *El caballero de Olmedo*, de C. C. García Valdés, que edita en el mismo volumen la comedia burlesca de Monteses, parodia de la de Lope, y con el mismo título (Pamplona, Eunsa, 1991). Algunas otras obras, más y menos conocidas¹², de Lope, han salido de las prensas en estos años, pero su ingente corpus exige ser acometido de manera constante y sistemática; en este sentido tenemos noticia de que, en la Universidad de Barcelona el Prof. Alberto Blecua está abordando con un equipo investigador amplio la edición del teatro completo de Lope.

9. *Cada uno para sí*, ed. de J. M. Ruano, Kassel, Reichenberger, 1982; *El escondido y la tapada*, ed. de M. Larrañaga, Barcelona, PPU, 1989; *El Agua mansa. Guárdate del agua mansa*, ed. de I. Arellano y V. García, Kassel, Reichenberger, 1989; *El golfo de las sirenas*, ed. de A. L. Nielsen, Kassel, Reichenberger, 1989, con la interesante inclusión de loa y mojiganga; *La púrpura de la rosa*, ed. de A. Cardona, D. W. Cruickshank y M. Cunningham, Kassel, Reichenberger, 1990.

10. La primera, preparada por Wilson, Bainton y Cruickshank, 1984; la segunda, por M. Rich Greer, 1986; incluye esta última un amplio estudio de la música, por L. K. Stein. La atención a las dimensiones musicales y escénicas marca significativamente el acercamiento de los editores modernos a las piezas auriseculares.

11. He reseñado ambas ediciones en *Crítica*, 50, 1990, p. 180-182, e *Insula*, 514, 1989, p. 3-4, donde se hallarán comentarios diversos sobre las mismas.

El otro componente de la trinidad dramática cabecera, Tirso de Molina, ha tenido cierta presencia en el panorama editor de este periodo, aunque buena parte del trabajo ha recaído sobre un texto nuclear, el famoso *Burlador de Sevilla*, que ha visto discutida su autoría y su fijación textual, y cuyas relaciones con *Tan largo me lo fiais* han sido examinadas por diversos estudiosos. Destaca la postura radical de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, que ha defendido la autoría de Claramonte, en múltiples trabajos que no puedo ahora relacionar¹³ y que han provocado la intensa reacción de otro tirsista conspicuo, el P. Vázquez. Rodríguez López Vázquez y el P. Vázquez han entregado a las prensas sendas ediciones críticas del *Burlador* (Kassel, Reichenberger, 1987; Madrid, Revista Estudios, 1989). La de Rodríguez López-Vázquez ha sido discutida por la crítica sobre todo en lo que respecta a sus argumentos de autoría y a sus elecciones textuales alternativas del *Tan largo*, igualmente editado por el mismo crítico con atribución a Claramonte (Kassel, Reichenberger, 1990). Xavier A. Fernández, que venía trabajando sobre la pieza desde hace años, la editó en Alhambra (1982) y, en 1988, ha publicado en la Revista Estudios los facsímiles de ambas versiones¹⁴, material que resulta de gran importancia para facilitar las tomas de posturas críticas en el debatido panorama de las relaciones textuales entre las dos. Al mismo investigador debemos una obra reciente de gran envergadura y utilidad para los editores de Tirso: los tres volúmenes de *Las comedias de Tirso de Molina. Estudios y métodos de crítica textual* (Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 1991), en donde recoge datos bibliográficos, comentarios, discusiones sobre lugares concretos, soluciones de errores y erratas, y otra serie de elementos necesarios a la edición crítica.

Otras comedias de Tirso impresas críticamente (o cuasi) han sido *La mujer que manda en casa* (ed. D. Smith, London, Tamesis, 1984), *Esto sí que es negociar* (ed. de V. García, Pamplona, Eunsu, 1985), *El vergonzoso en palacio* (ed. E. Rull, Madrid, Alhambra, 1986; ed. de F. Florit, Madrid, Taurus, 1987), *La segunda parte de la Santa Juana* (ed. de L. Vázquez, Kassel, Reichen-

12. Algunas que merecen citarse por su novedad, por su rigor textual o por la utilidad de su anotación: *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, ed. Lemartinel y Minguet, Lille, Presses Universitaires, 1980; *El caballero de Olmedo*, ed. Rico, Madrid, Cátedra, 1981; *El negro del mejor amo*, ed. Fradejas, Madrid, UNED, 1984; *Los comendadores de Córdoba*, ed. Quiroga, La Paz, Urquiza, 1985; *Los celos de Rodamonte*, ed. Maglione, Lauham, University Press of America, 1985; *El niño inocente de la guardia*, ed. Farrel, London, Tamesis, 1986; *La bella malmaridada*, ed. McGrady y Freeman, Virginia, Charlottesville, 1986; *Peribáñez*, ed. Zamora Vicente, Madrid, Espasa Calpe, 1987; *El villano en su rincón*, ed. J. M. Marín, Madrid, Cátedra, 1987; *El mejor alcalde el rey*, ed. B. Morros y N. Roig, Madrid, Espasa Calpe, 1989...

13. Ver solamente *Andrés de Claramonte y el Burlador de Sevilla*, Kassel, Reichenberger, 1987 y "Aportaciones críticas a la autoría de *El burlador de Sevilla*", *Críticón*, 40, 1987, p. 5-44. Rodríguez López-Vázquez ha publicado otra edición del *Burlador* en Cátedra, 1990 y, en la misma editorial, *La estrella de Sevilla*, que también atribuye a Claramonte, en 1991.

14. *El burlador*, ed. príncipe de *Doce comedias nuevas de Lope de Vega y otros autores*, Barcelona, Margarit, 1630, y el *Tan largo* sobre la suelta conocida, s. l., s. a.

berger, 1988), *Marta la piadosa* (ed. I. Arellano, Barcelona, PPU, 1988), *Don Gil de las calzas verdes* (ed. de I. Arellano, Barcelona, PPU, 1988; ed. Zamora Vicente, Madrid, Castalia, 1990), etc.¹⁵.

También en el área tirsiana se está intentando una tarea sistemática realizada en equipo: una primera fase afecta a las doce comedias de la *Cuarta parte* de Tirso, cuya edición ha sido emprendida por un equipo de profesores y doctorandos de distintas universidades, organizado en torno al Departamento de Literatura del Siglo de Oro de la Universidad de Navarra.

En las apuntaciones precedentes se ha citado a menudo a Edition Reichenberger, una de las empresas que marcan en los años 1980-1990 el panorama editorial de los textos dramáticos auriseculares. Edition Reichenberger, a quien el hispanismo debe un explícito reconocimiento, ha perseguido desde su fundación en 1982, entre otros, uno de los objetivos que me parecen básicos en los proyectos editoriales de la actualidad y el futuro inmediato: la recuperación, en su serie de "Ediciones críticas", de textos de los que no existen ediciones modernas, situación que afecta, como he indicado, a todos los dramaturgos áureos, pero muy especialmente a los considerados de segunda o tercera fila. Con su sello han aparecido ya diversas obras de Cubillo de Aragón, Juan de Zabaleta, Guillén de Castro, Claramonte, Felipe Godínez, y alguno más¹⁶. Otras firmas editoriales, comerciales o universitarias, se han atrevido a publicar ediciones poco habituales: comedias representativas de alguna etapa en la historia de la formación de la comedia (*El prado de Valencia* del canónigo Tárrega, ed. Canet, London, Tamesis, 1985), otras que gozan de cierta oportunidad en el horizonte de la celebración del V Centenario, como la de Sor Juana Inés de la Cruz, *Los empeños de una casa* (ed. de C. C. García Valdés, Barcelona, PPU, 1989, excelente edición que incluye las piezas menores), o piezas representativas del final del teatro barroco (*La piedra filosofal*, de Bances Candamo, ed. D'Agostino, Roma, Bulzoni, 1989, o del mismo dramaturgo, *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*, ed. Arellano, Ottawa, Dovehouse, 1991). Aunque la proporción de comedias editadas no haya aumentado grandemente, su nómina sería demasiado larga para recogerla aquí. Baste mencionar al azar algunas otras, como la de Belmonte, *Primero el rey que el honor* (ed. Faliu, *Críticón*, 15, 1980, 5-93); las de Godínez *La reina Ester* y *Ludovico el Piadoso* (ed. de Vega García Luengos, en *Problemas de un dramaturgo del Siglo*

15. Otras: *El vergonzoso en palacio*, ed. y trad. de F. et R. Labarre, Paris, Aubier, 1983; *La celosa de sí misma*, ed. Maurel, Poitiers, Université, 1981; *La buelta de Juan Fernández*, ed. Pallarés, Madrid, Castalia, 1982; *Los balcones de Madrid*, ed. Cazottes, Madrid, Ayuntamiento, 1982, etc.

16. Cubillo, *La muerte de Frislán*, ed. Schmidt, 1984; Zabaleta, *La honra vive en los muertos*, ed. Eljabeitia, 1987; Castro, *El curioso impertinente*, ed. Faliu-Lacourt y Lobato, 1991; Claramonte, *Pusóseme el sol, salióme la luna*, ed. Rodríguez López-Vázquez, 1985; *Deste agua no beberé*, por el mismo, 1984; Godínez, *Aun de noche alumbra el sol. Los trabajos de Job*, ed. de Bolaños y Piñero, 1991.

de Oro, Valladolid, Universidad, 1986), o Fernando de Zárata (Enríquez Gómez), *La presumida y la hermosa* (ed. Glen F. Dille, Trinity University Press, 1988). También merecen citarse algunas iniciativas de ediciones bilingües o traducciones como las que publican Aris and Phillips en Inglaterra, Gallimard en Francia o Garzanti en Italia¹⁷.

Como se podrá observar, van creciendo los títulos, pero sin ritmo regular ni organización sistemática todavía, lo cual me parece una de las carencias de nuestro ámbito. Destaca la poca atención concedida a algunos dramaturgos: Ruiz de Alarcón, por ejemplo – curioso en el horizonte de recuperaciones indianas de cara a 1992 –, que apenas ha conocido alguna edición apreciable (*Las paredes oyen* y *La verdad sospechosa*, Oleza y Ferrer, Barcelona, Planeta, 1985), y no mucho más interés han despertado Rojas Zorrilla, Moreto o Vélez de Guevara, por no decir ya Diamante o Matos Fragoso¹⁸. La pobre situación de Mira de Amescua parece próxima a solucionarse: el equipo constituido por el prof. Agustín de la Granja, en la Universidad de Granada (Aula Biblioteca Mira de Amescua), ha tomado sobre sí esta tarea de edición de las obras completas del poeta que planean publicar en tomos adocenados, según la práctica editorial del XVII¹⁹. Solís, en cambio, ha perdido una oportunidad con la edición de las obras dramáticas completas, llamada crítica, pero con grandes deficiencias, que ha publicado el Consejo Superior de Investigaciones Científicas²⁰.

Me permitiré detener este azaroso repaso de ediciones que han visto la luz en estos últimos diez años, para proponer brevemente ciertos puntos que me parecen dignos de alguna atención. En el panorama que tan imperfectamente he sugerido, se notan, creo, algunas necesidades incumplidas que deberían abordarse de modo urgente y algunas deducciones que conviene tener en cuenta. Son, a mi juicio:

17. Ver por ejemplo, Lope, *Fuenteovejuna*, trad. de Dixon, Warminster, Aris and Phillips, 1989; Gallimard prepara dos tomos de teatro del XVII bajo la dirección de Marrast con introducción general de Canavaggio; en Milán, Garzanti, ha aparecido ya un volumen de obras de Lope, a cura di M. Socrate, 1989, y se espera la aparición de otros dos dedicados a Tirso y Calderón, cuidados por Profeti y Samonà. Véase Díez Borque, "Traducciones y ediciones de teatro clásico español en el extranjero", *Insula*, 514, 1989, p. 4-5.

18. Moreto, *El desdén con el desdén. El lindo don Diego*, ed. Sirera, Barcelona, Planeta, 1987; Rojas, *Del rey abajo ninguno*, ed. Wittman, Madrid, Cátedra, 1980, *Entre bobos anda el juego*, ed. Profeti, Madrid, Taurus, 1984; Vélez, *La serrana de la Vera*, ed. Rodríguez Cepeda (enteramente rehecha), Madrid, Cátedra, 1982; Matos Fragoso, *El bidalgo de la Mancha*, ed. García Martín, Salamanca, Universidad, 1982. Volumen de importancia, por recoger todo el teatro de Cervantes, es el de su *Teatro completo*, editado por Sevilla Arroyo y Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.

19. Para otras noticias sobre este proyecto y equipo, ver el volumen monográfico *Mira de Amescua: un teatro en la penumbra*, número 7, 2, 1991 de *Rilce*, ed. por A. de la Granja e I. Arellano.

20. Ed. de M. Sánchez Regueira, Madrid, CSIC, 1984. Esta edición aplica unos criterios muy poco aceptables. Véase *infra* y la reseña de Serralta, "Las comedias de Antonio de Solís: reflexiones sobre la edición de un texto del Siglo de Oro", *Críticon*, 34, 1986, p. 159-174.

1) necesidad de edición crítica de las piezas de reconocido valor – que aun no disponen de edición solvente –, de los más importantes dramaturgos, pero también de las menos conocidas de su corpus. Las ediciones, en suma, deberían plantearse con la intención de llegar a poseer la obra completa, sin la cual es imposible estudiar aspectos claves, como la evolución dramática o la trayectoria métrica, o elaborar concordancias con garantía²¹;

2) lo mismo afecta a la edición de las obras de dramaturgos de segunda fila. El estudio de conjunto, fiable, verdadero, ponderado, del teatro áureo, no puede hacerse sobre unas pocas obras maestras, dejando marginadas cientos y cientos de otras, sumamente reveladoras de las convenciones genéricas, de los modelos y estructuras definitorios de la comedia nueva. Tómese como ejemplo la inexistencia de suficientes ediciones de comedias de capa y espada de la segunda mitad del XVII (obras de Francisco de Leiva, de los hermanos Córdoba y Figueroa, de Enríquez Gómez, Hoz y Mota, etc.), lo cual hace muy precarias nuestras conclusiones sobre la evolución y la misma delimitación del género;

3) hay algunos corpus genéricos (o que pueden considerarse provisionalmente como tales) que apenas gozan de ediciones, ni críticas ni de ninguna clase: la comedia jesuítica, pongo por caso²², o, muy particularmente, la comedia burlesca. De esta última, cuyo corpus no es tan amplio que no pudiera ser editado en su totalidad o en un número suficientemente representativo, apenas contamos con las ediciones del *Céfalo y Pocris* calderoniano, *El caballero de Olmedo* de Monteser, o las de Benardo de Quirós²³, *El hermano de su hermana* y *El cerco de Tagarete*. Más breve aún es el corpus de la llamada comedia de figurón, igualmente necesitado de ediciones críticas²⁴;

21. Ejemplo revelador es el de las concordancias de los autos sacramentales de Calderón, de H. Flasche y G. Hofmann, *Konkordanz zu Calderón. Concordancia aplicada a las obras de Calderón con auxilio de una computadora electrónica*, Hildesheim-New York, Georg Olms, 1980-83, que toman como referencias los textos, muy provisionales, de la ed. de Valbuena.

22. Ver ahora la tesis doctoral de Cayo González, *El teatro jesuítico en la Edad de Oro*, Universidad de Oviedo, 1991, dirigida por el Dr. Jesús Menéndez Peláez, donde se encuentran reunidos muchos detalles bibliográficos que pueden ayudar a enfrentarse a este corpus concreto. Una interesante comedia jesuítica bien editada es *La vida de San Eustaquio. Comedia jesuítica del Siglo de Oro*, ed. A. de la Granja, Granada, Universidad, 1988.

23. *Céfalo y Pocris* lo editó poco críticamente A. Navarro en Salamanca, Almar, 1979; *El caballero de Olmedo*, García Valdés, citada ya, en Pamplona, Eunsu, 1991; y las otras dos por la misma Celsa C. García Valdés, en *Obras de Bernardo de Quirós y aventuras de don Fruela*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1984, y *Crítico*, 37, 1987, p. 77-115 respectivamente. El trabajo bibliográfico de Serralta, "La comedia burlesca: datos y orientaciones", en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, CNRS, 1980, p. 99-129, puede ser un buen punto de partida para la tarea editora.

24. V. García y yo editamos la mencionada *Agua mansa* de Calderón; me he ocupado también de otra comedia de figurón peculiar, *El mayorazgo figura*, de Castillo Solórzano, Barcelona, PPU, 1989. Para una lista de comedias de figurón que deberían editarse véase Vitse y Lanot, "Éléments pour une théorie du figurón", *Caravelle*, 27, 1976, p. 189-213.

4) la tarea, que veo como inexcusable, a estas alturas del siglo (XX, se entiende), de editar las obras completas, no puede ser acometida por editores individuales, al estilo de las que hacían los beneméritos Hartzenbusch, Valbuenas, Blanca de los Ríos o Menéndez Pelayo. Nuestro concepto de edición crítica y nuestras exigencias hacen imposible semejante tarea, salvo para equipos bien organizados y con unos criterios científicos de cierta uniformidad y rigor. Es muy difícil sin duda, la constitución de equipos semejantes con la necesaria estabilidad y cohesión, pero también es necesaria. Habrá que esperar algún tiempo para ver el resultado de los equipos formados o en formación que han llegado a mi noticia y que he comentado más arriba;

5) hay otro corpus que no es estrictamente dramático, pero que resulta fundamental para nuestros estudios de la comedia nueva, y que todavía no ha sido editado con la amplitud ni el rigor suficiente: las preceptivas dramáticas. La antología de Sánchez Escribano y Porqueras²⁵ ha cumplido su función. Necesitamos ahora materiales más completos y más perfectos;

6) y, en fin, otra serie de materiales, también auxiliares, que es preciso ampliar y perfeccionar, antes de que estemos en condiciones de editar correctamente muchas obras, son los repertorios y catálogos bibliográficos, y los estudios textuales específicos, a veces apoyados en el análisis tipográfico minucioso, como ha hecho Cruickshank con gran sabiduría. El *Manual bibliográfico calderoniano* de los Reichenberger (Kassel, Verlag Thiele & Schwartz, 1979) constituye un buen ejemplo, y en su misma editorial existe la serie "Teatro del Siglo de Oro. Bibliografías y catálogos", de enorme utilidad²⁶. Modélicos son los trabajos dedicados por M. Profeti a F. Godínez, y Cubillo. Estudios textuales – en ellos se ha destacado el mencionado prof. Cruickshank – sobre comedias diversas también abundan y deben ser aumentados y aprovechados para la edición²⁷. Pero no hace al caso alargarme en este punto, cuya importancia planteará, pienso, pocas discrepancias.

Los géneros breves (Entremeses, jácaras, loas, mojigangas, bailes)

El llamado teatro menor, o teatro breve, parece ser uno de los campos más cultivados en estos últimos años²⁸, pero no en la edición, que plantea problemas más complicados, si cabe, que los de la comedia; todavía no podemos hablar, pues, de una situación medianamente satisfactoria. El gran repertorio de los textos entremesiles sigue siendo el de Cotarelo (*Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Madrid, 1911). Huerta Calvo ha señalado la necesidad de

25. *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos, 2ª ed. de 1972; muy pocas obras del género han sido editadas modernamente: una reciente es la del anónimo *Diálogos de las comedias*, ed. de L. Vázquez, Madrid, Revista Estudios, 1990.

abordar la edición sistemática de los entremeses áureos en una nueva colección, que intenta articular desde hace tiempo a través del SITBE (Seminario Internacional de Teatro Breve Español: ver *Criticón*, 48, 1990, 88).

En lo que respecta a la cuestión editorial podremos señalar muy pequeño aumento en los textos disponibles, tanto en lo que se refiere a las ediciones antológicas de varios autores, como a las dedicadas a un solo autor. En la primera vertiente han salido sobre todo dos colecciones, aunque no se pueden

26. Ahí han salido, por ejemplo, entre otras, las obras de Soave, *Il fondo antico spagnolo della Biblioteca Estense di Modena*, 1985; Bainton, *The Edward Wilson Collection of comedias sueltas in Cambridge University Library*, 1987; Arizpe, *The Spanish Drama Collection at Ohio State University Library*, 1990; M. Vázquez, *Comedias sueltas sin pie de imprenta en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona*, 1987; Profeti, *La collezione Diferentes autores*, 1988; Reichenberger, *El teatro español en sus Siglos de Oro. Inventario de Bibliografías*, 1989; etc. Los trabajos de Profeti aludidos luego son *Per una bibliografia di F. Godínez*, Verona, 1982 – añádase el complemento de Vega García-Luengos "Notas para una bibliografía de Felipe Godínez", *Castilla*, 8, 1984, p. 127-39 –; *Per una bibliografia di Cubillo de Aragón*, Verona, 1983; la limitación cronológica de mi examen hace quedar fuera más trabajos anteriores de Profeti y otros estudiosos. Otras aportaciones en este período son: Damonte, *Fondo antico spagnolo della Biblioteca Aprosiana di Ventimiglia*, Pisa, Giardini, 1984; Regueiro y Reichenberger, *Spanish Drama of the Golden Age. A Catalogue of the Manuscript Collection at the Hispanic Society of America*, New York, Hispanic Society, 1984; Sullivan y Bershas, *The Wayne State University Collection of Comedias sueltas*, Detroit, Wayne University Press, 1984; Porqueras y Laurenti, *Estudios bibliográficos sobre la Edad de Oro. Fondos raros y colecciones de la Universidad de Illinois*, Barcelona, Puvill, 1984; Gregg, *An Index to the Spanish Theatre Collection in the London Library*, Charlottesville, 1984; Szmuk, *A Descriptive Catalog of a Colletion of comedias sueltas in the Hispanic Society of America*, New York, City University, 1985; Brunoni, *Catalogo del fondo ispanistico antico della Biblioteca del Collegio di Spagna di Bologna*, Galeati, Imola, 1986; Selig, "Four Volumes of rare sueltas in the Herzog August Bibliothek. Wolfenbüttel", *Bulletin of the Comediantes*, 39, 1987, p. 5-20; Profeti, "I Poetas valencianos: due raccolte teatrali", en *Varia bibliographica. Homenaje a J. Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1988, p. 561-67; Mas i Usó y Vellón Lahoz, "La última generación de dramaturgos barrocos valencianos: fijación del corpus teatral", *Criticón*, 50, 1990, p. 67-79; Varey y Davis, *Comedias en Madrid, 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis, 1989. No es momento de recordar los ya numerosos catálogos que existen, pero siguen haciendo falta otros muchos.

27. Ver por ejemplo, entre algunos trabajos de esta categoría situados en el lapso de tiempo observado: Cruickshank, "The first edition of *El burlador de Sevilla*", *HR*, 49, 1981, p. 443-67; *id.*, "The second part of *La hija del aire*", en *Golden Age Studies in honour of A. A. Parker*, *BHS*, 61, 1984, 286-94; *id.*, "El texto de *No hay burlas con el amor*", en *El teatro español en su Siglo de Oro*, ed. de Ruano, Ottawa, Dovehouse, 1989, p. 293-312; D'Agostino, "Per il testo della commedia *La piedra filosofal*, di A. Bances Candamo", *Annali della Facoltà di lettere*, Milano, 35, 1981, 445-65; Jones, "The First Edition of A. de Solís's, *Triunfos de Amor y Fortuna*", *Bulletin of the Comediantes*, 34, 1982, p. 117-21; Vega García Luengos, "Una edición crítica para *Las lágrimas de David*, la comedia más difundida de Felipe Godínez", *Edición de textos*, cit., p. 483-91, etc.

28. En el estudio del teatro menor los adelantos son importantes, pero, todavía, las ediciones son esporádicas e individuales. No obstante, investigadores como A. de la Granja, E. Rull, M. L. Lobato, J. Huerta Calvo, y otros están trabajando con mucha actividad. Remito al catálogo de A. de la Granja, "Hacia una bibliografía general del teatro breve del Siglo de Oro", *Criticón*, 37, 1987, p. 227-46, y su segunda parte en *Criticón*, 50, 1990, p. 113-124, para un panorama actualizado y documentado sobre los estudios acerca del teatro menor.

calificar de críticas: la *Antología del entremés barroco* (ed. García Valdés, Barcelona, Plaza y Janés, 1985) y *Teatro breve de los siglos XVI y XVII* (ed. Huerta Calvo, Madrid, Taurus, 1985).

En el volumen monográfico ya citado de *Críticón*, 37, 1987 se incluyen ediciones de piezas breves de Bances, Calderón, y Solís²⁹. Antología reciente de entremeses de Quiñones es la de Andrés, Madrid, Castalia, 1991 y, también de Quiñones, se ha publicado en este período una edición facsímil de la *Jocoseria* (ed. Vargas, Madrid, Textos y estudios clásicos de literaturas hispánicas, 1985).

Parte de las investigaciones dedicadas al teatro menor han consistido precisamente en ediciones y trabajos de tipo textual o anotador. La nómina posible sería también muy larga para este espacio, aunque, insisto, sigue siendo pequeña en relación a la cantidad del corpus objeto de investigación. Se han recuperado piezas breves de Bernardo de Quirós, Hoz y Mota, Juan Vélez de Guevara, Bances Candamo y otros³⁰, pero el rasgo más destacable es la preocupación por el teatro menor de Calderón, sin duda el autor más privilegiado de la década, con dos ediciones globales, y un buen número de ediciones de entremeses individuales, algunos atribuidos por vez primera. Las dos ediciones principales son ya conocidas: *Entremeses, jácaras y mojigangas* (ed. E. Rodríguez y A. Tordera, Madrid, Castalia, 1983) y *Teatro cómico breve* (ed. M. L. Lobato, Kassel, Reichenberger, 1989). Ambas han supuesto un avance muy importante en el panorama crítico del teatro menor calderoniano, y constituyen un buen punto de partida para afinar, perfeccionar y analizar críticamente estas piezas, que aún necesitan de muchas observaciones, incluso desde el punto de vista de la fijación textual, y quizá más en la anotación filológica. Abundan, a pesar del excelente trabajo de los críticos citados, pasajes deturpados que hay que enmendar, versos largos o cortos que deben corregirse, lugares que esperan explicación, problemas de autoría que no han sido resueltos³¹. Para algunas de estas cuestiones podemos acudir a otros valiosos estudios textuales y ediciones de expertos conocedores del teatro menor calderoniano, como de la Granja, Rull o la misma Lobato³².

29. Bances, *Entremés de las visiones* (I. Arellano), Calderón, *Loa "Para coronar abril"* (V. García), *Mojiganga del Parnaso* (A. de la Granja) y la mojiganga, *La pandera* (Lobato); Solís?, *El bidalgo* (Serralta). La edición de la *Obra dramática menor* de Solís, hecha por Sánchez Regueira, Madrid, CSIC, 1986, adolece de los mismos defectos imputables a la de las comedias y resulta muy poco útil.

30. Quirós, *El malcontento*, ed. Delgado Gelabert, *Notas y estudios filológicos*, 3, 1985, p. 149-66; *Entre bobos anda el juego*, *El Sordo*, *Don Guindo*, ed. García Valdés, *Segismundo*, 18, 1984; *id.*, *Segismundo*, 17, 1983, p. 241-69; Vélez, *La melindrosa*, ed. Eljabeitia, *Letras de Deusto*, 46, 1990, p. 33-48; Hoz y Mota, *El invisible*, ed. Domínguez de Paz, *Canente*, 1, 1987; Bances, ed. de Oteiza, "Piezas cortas de la comedia *Duelos de Ingenio y Fortuna*" (*Rilce*, 3, 1987, p. 111-53); *El sacristán fariseo* (anónimo; ed. Buezo, *Críticón*, 50, 1990, p. 93-112)...

En la situación que intento sugerir, aparecen de nuevo algunas carencias evidentes: la poquísima atención dedicada a las loas, especialmente a las loas cortesanas y sacramentales (a las sacramentales me referiré después un momento), hace necesario intensificar el trabajo en este sentido. Igualmente parece razonable abordar la edición, con las notas indispensables, de un repertorio tan significativo como la *Jocoseria* de Quiñones, de la que además tenemos, como he indicado, edición facsímil asequible. Los entremeses de Quevedo, difíciles y muestra excepcional de un entremés de interés lingüístico extraordinario, esperan también su edición. Parecería igualmente oportuno enfrentarse a la obra de entremesistas tan relevantes, como Moreto³³ o Cáncer. Otra opción interesante sería de editar corpus específicos de entremeses: por ejemplo, entremeses de sacristanes o de alcaldes, o, muy especialmente, los de Juan Rana, que son muy abundantes y curiosos³⁴. No cabe duda de que, en este camino, serán indispensables catálogos como los que anuncia A. de la Granja sobre manuscritos y ediciones de obras cortas³⁵.

Los entremeses muestran a menudo una relación estrecha y problemas comunes con otro tipo de piezas, a las que podían acompañar en las representaciones del Corpus: los autos sacramentales, el tercer campo al que me voy a referir unos momentos para finalizar esta primera parte de mi exposición.

31. No hace al caso examinar ahora pasajes conflictivos. Propongo algunos casos solamente para justificar mi juicio, y me limito, por comodidad a la ed. de Lobato, que recoge y maneja la bibliografía anterior: sólo en el entremés *La premática* (p. 10 y ss.): "que el reñir es acción muy condenada / por cosas de comer. ¿La gente honrada / fuese sin dar un mísero consuelo / a mi difunto amor?", debe ser: "que reñir es acción muy condenada / por cosas de comer la gente honrada. / ¿Fuese sin dar un mísero consuelo / a mi difunto amor?"; en el v. 51 "contraminado" es la buena lectura, y no "contaminado", que Lobato acepta como bueno, siendo el error (usa lenguaje bélico, donde *contraminar* es 'hacer minas en oposición de otras'); el v. 62 "fue el convento de Antón Martin" es largo y sobra la preposición; v. 88 "Ese es mucho apretar, si vusted me quiere" es largo: probablemente el error está en la forma de tratamiento, que debe ser "usted", lo que permite la sinalefa; v. 96 "¿Mayor, cuando por otro me ha despreciado" es largo: debe leerse "¿Mayor, cuando por otro despreciado".

32. Ver, por ejemplo, solamente, A. de la Granja, *El mayorazgo*, un entremés desconocido de Calderón", *Insula*, 421, 1981, 131-33; "Calderón de la Barca y el entremés de *La melancólica*", en *Ascuá de veras. Estudios sobre la obra de Calderón*, Granada, Universidad, 1981, 57-85; *Entremeses y mojigangas de Calderón para sus autos sacramentales*, Granada, Universidad, 1981; "Cinco obras cortas atribuibles a Calderón", *BH*, LXXXVI, 3-4, 1984, 355-78; "Los entremeses de *La premática* de Calderón", *Estudios románicos dedicados al profesor Andrés Soria*, Granada, Universidad, 1985, II, 257-74, etc; o Rull, "En torno a un entremés anónimo, su posible atribución y otras cuestiones calderonianas", *Segismundo*, 14, 27-32, 1978-80, 171-80; "El entremés de *Los degollados* y su posible atribución a Calderón", en *El teatro menor en España a partir del Siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, 203-210, etc. Remito a la bibliografía citada de A. de la Granja, para completar otros datos pertinentes.

33. M. L. Lobato está terminando la edición del teatro menor completo de Moreto. Ver, mientras tanto, su "Cronología de los entremeses y bailes de A. Moreto", *Crítica*, 46, 1989, 125-34.

34. Cuarenta y cuatro piezas de Juan Rana maneja Serralta en su estudio "Juan Rana homosexual", *Crítica*, 50, 1990, p. 81-92.

35. Ver *Crítica*, 37, 1987, p. 228.

Autos sacramentales

Como era de esperar, el trabajo de edición más significativo, en lo que respecta al área del auto sacramental, ha sido el atañadero a la obra de Calderón, cuya figura central en el género se ha resaltado aún más con la ocasión del centenario de 1981. Nada tiene de extraño que el panorama editorial del auto se reduzca en lo sustancial al panorama del auto calderoniano. Creo, pues, suficientemente significativo el repaso a la situación de sus autos. De nuevo resulta llamativa la desproporción entre la innegable importancia artística y cultural de un determinado corpus dramático y la precariedad y escasez de ediciones críticas o de altura científica suficiente. Si nos reducimos a los últimos diez años, la penuria es más grande todavía, ya que buena parte de las ediciones de autos del grupo de Hamburgo dirigido por Flasche se hicieron antes y quedaron paralizadas en los años que comento. En cualquier caso, de los cerca de 80 autos sacramentales conocidos de Calderón, podemos considerar editados modernamente con claras intenciones de fiabilidad científica menos de una decena. Lleva razón Mary Lorene Thomas, una de las editoras recientes de un auto sacramental calderoniano³⁶, al señalar que *one of the most neglected areas of scholarship with respect to Calderón's Biblical Theater is the lack of critical editions*.

La lista de "ediciones críticas" de autos calderonianos publicadas en los años 1980-1990 (no todas las que se han publicado con esta etiqueta lo son realmente, y hay algunas sin la pretensión de críticas que tienen un valor mucho mayor)³⁷, se reduce a *La vida es sueño* (ed. H. Flasche, en *Über Calderón*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1980, ya publicado por entregas en distintas ocasiones), *El primer blasón del Austria* (ed. J. C. de Torres y E. Rull, Madrid, CSIC, 1981), y *Tu prójimo como a ti* (ed. M. L. Thomas, Kassel, Reichenberger, 1989), títulos a los que cabrían sumar algunas otras ediciones de importancia, como la de Díez Borque, en *Una fiesta Sacramental barroca*, Madrid, Taurus, 1983 (de *La segunda esposa y triunfar muriendo*), la antología de Rull, *Autos sacramentales del Siglo de Oro* (Barcelona, Plaza y Janés, 1986)³⁸ y algunas pocas más.

36. *Tu prójimo como a ti*, Kassel, Reichenberger, 1989, cita en p. 3, nota 9.

37. Antes se habían publicado muy pocas: *La divina Filotea*, ed. J. C. de Torres, *Segismundo*, 3-4, 1967, 203-65; *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, ed. M. Engelbert, Hamburg, Ludwig & Appel, 1969; *La cena del rey Baltasar*, ed. G. Hofmann, Berlin, W. de Gruyter, 1971; *La devoción de la misa*, ed. C. Batillana (*Vorarbeit zu einer kritische Edition des calderonianischen Schauspiels "La devoción de la misa"*), Frankfurt, M. Lang, Europäische Hochschulschriften 24, 7, 1977; *El segundo blasón del Austria*, ed. M. Barrio, Berlin, W. de Gruyter, 1978; *Mística y real Babilonia*, ed. K. Uppendhal, Berlin, W. de Gruyter, 1979.

38. Edición sin pretensiones críticas, pero a la que da mucha garantía el conocimiento que Rull tiene del género y de su situación textual. Incluye piezas de Calderón y otros autores. Rull de la Torre acaban de editar ahora el auto de *La montañesa*, que atribuyen a Calderón, en *RLit*, LIII, 105, 1991.

En suma, el panorama actual no ofrece un conjunto satisfactorio de ediciones calderonianas y sigue necesitado de esta imprescindible tarea. Con este objetivo ha empezado a funcionar, desde el año pasado, en la Universidad de Navarra, un equipo editor dirigido por quien firma estas líneas, al que pertenecen ya los profesores Rull y Cilveti, y al que se están sumando otros especialistas, como Hunter o Flasche. Estamos abordando las tareas preliminares de acopio de materiales textuales y elaboración de los criterios editoriales unificadores mínimos. Ya están terminados los dos primeros tomos de esos futuros autos sacramentales completos (*La segunda esposa*, *Triunfar muriendo*, ed. de V. García); *El divino Jasón*, ed. de Arellano y Cilveti), y está en proceso la edición de *El año santo de Roma*. A pesar de la inestimable ayuda del *Manual bibliográfico calderoniano* de Reichenberger, da idea del trabajo pendiente el hecho de que en la primera fase de nuestra investigación he podido descubrir los autógrafos de *No hay más Fortuna que Dios*³⁹ y de *El año santo en Madrid*, *El año santo de Roma*; *Loa para El año santo de Roma*; *Loa para El año santo en Madrid*; *Loa en metáfora de la piadosa Hermandad del Refugio*, lo cual, además de permitir una fijación textual de absoluta garantía para estas piezas, permite asegurar exactamente cuál es la loa que Calderón destinó al *año santo de Roma*, y solucionar otros variados problemas de estas obras.

Hay bastantes autógrafos⁴⁰ todavía no utilizados para las ediciones, y algunos más, sin duda, se podrán descubrir, como los citados, en el curso de la investigación sistemática.

Si la situación de los autos calderonianos es tan precaria, puede fácilmente suponerse cuál es la de otros dramaturgos que nunca alcanzaron la fama ni el rango del mencionado. En el terreno de la edición del auto sacramental, casi todo está por hacer. Sobre Lope de Vega, hablará en este mismo seminario Agustín de la Granja, y a su ponencia me remito⁴¹. Otros autores rara vez se

39. Es autógrafo, y no copia del XVIII, el texto de *No hay más Fortuna* conservado en la Real Academia de la Historia, Ms. 9-1912. Los demás están todos contenidos en el legajo de la Real Academia de la Historia, Ms. 9-1912, menos el de *El año Santo de Roma*, que se conserva en la Biblioteca Municipal de Madrid, Ms. 1256, 3. Todos ellos aparecen en los catálogos sin identificar como autógrafos, y la crítica consideraba desconocidos los autógrafos de las piezas mencionadas.

40. Sobre autógrafos calderonianos véase Cruickshank, "Calderón's Handwriting", *MLR*, 65, 1970, p. 65-77, y el *Manual bibliográfico calderoniano* de Reichenberger. Algunos autos que disponen de autógrafos – según el *Manual* de Reichenberger – y que no tienen edición crítica, además de los citados, son, por ejemplo, *La humildad coronada de las plantas*, *A María el corazón*, *La cura y la enfermedad*, *La devoción de la misa*, *El diablo mudo*, *Las espigas de Rulh*, y otros.

41. La edición más reciente de un auto lopiano que conozco es la de García Valdés, *Auto de la Concepción de Nuestra Señora*, en *Crítica textual y anotación filológica*. Otros son *Las hazañas del segundo David*, ed. de Avallé y Cervantes Martín, Madrid, Gredos, 1985; o *Los cinco misterios dolorosos*, ed. Hernández Alonso, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1987. Véase también de A. de la Granja, "¿Otros dos autos de Lope?", *Edad de Oro*, V, 1986, p. 59-71 (*El bosque de amor*; *El labrador de la Mancha*).

atienden en este terreno: Pallarés edita *El colmenero divino* de Tirso, junto con *La villana de la Sagra* (Madrid, Castalia, 1984); Schmidt, el ya citado auto de Cubillo de Aragón, *La muerte de Frislán*.

PROBLEMAS

No sé si resultarán de alguna utilidad las precedentes observaciones acerca de lo que se está editando y lo que harían falta editar, que era el primer aspecto que me planteaba al comienzo de mi exposición, pero debo pasar al segundo, relativo al cómo, es decir, a los problemas fundamentales con que nos enfrentamos en este terreno, algunos comunes a cualquier género y otros espectáculos del teatro, cuya transmisión textual es peculiar⁴².

Por de pronto, un texto dramático no pertenece a su creador en la misma manera que otro estrictamente literario. La intervención del autor de comedias, que utiliza ese texto para montar un espectáculo determinado, modifica a menudo, como es sabido, el texto primitivo. Las modificaciones surgidas en el proceso de adaptación y ajuste escénicos son de índole y dimensiones muy variadas, y no pueden ser consideradas, sin más, modificaciones "ilegítimas". En otras palabras, nos encontramos con el problema del relativismo del propio texto dramático, problema que no es baladí, cuando lo que se pretende es precisamente su fijación crítica⁴³.

En las obras conservadas manuscritas, los autógrafos constituyen una minoría. Con los demás hay que proceder con cautela, pues su relación con el original de la obra es incierta. Los impresos son también de fiabilidad variable, desde ediciones cuidadas (menos de lo que sería de esperar) por su autor, hasta las encomendadas a amigos o editores que pueden manipular variadamente el texto, como sucede con las calderonianas de Vera Tassis. Tirso o Calderón se

42. Sobre los problemas generales de la edición de textos dramáticos, ver W. Hunter, "Métodos de crítica textual", en *Hacia Calderón*, I, ed. H. Flasche, Berlin, W. de Gruyter, 1970, p. 13-28; J. E. Varey, "La edición de textos dramáticos del Siglo de Oro", en *La edición de textos*, cit., p. 99-109; McGaha y Casa (eds.), *Editing the comedia*, que incluye trabajos de Hunter, "Editing texts in multiple versions", p. 24-51; Cruickshank, "The editing of Spanish Golden Age plays from early printed versions", p. 52-103 y otros; A. Blecua, *Manual de crítica textual*, C. Bingham Kirby, "La verdadera edición crítica de un texto dramático del Siglo de Oro: teoría, metodología y aplicación", *Incipit*, 6, 1986, p. 71-98; Ruano de la Haza, "La edición crítica de un texto dramático del XVII. El método ecléctico", en Arellano y Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica*, cit.; K. y R. Reichenberger, "Problemas para una edición dramática", en Arellano y Cañedo (eds.), *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, cit., p. 275-287 y "Ediciones críticas de textos dramáticos. Problemas antiguos y recientes", en *Crítica textual y anotación filológica*, cit. En todos ellos hay abundantes referencias a otras obras y doctrinas sobre la tarea de edición. Aquí vamos a comentar someramente algunas cuestiones de índole más bien práctica. Remito a los citados trabajos para una exposición más completa y sistemática de otros aspectos.

43. Al relativismo del texto dramático habrá que sumar el relativismo del concepto mismo de edición crítica. Ver más abajo.

quejan de la inclusión de obras supuestas en sus *Partes*. Las grandes colecciones de varios autores, – *Diferentes autores* (15 partes, entre 1630 y 1652⁴⁴) y *Escogidas* (47 vols., entre 1652 y 1681, y una parte adicional en 1704) – cambiaban de editorial constantemente. De muchos tomos hay ediciones falsificadas. Títulos como *Verdadera quinta parte* de Calderón, editada por Vera Tassis, aparecen como negaciones de otras Partes falsificadas, como las dos *Quintas* calderonianas, supuestas de Madrid y Barcelona⁴⁵.

Cortes y lagunas obedecen alguna vez a motivos económicos de ahorro de papel. Cuando el impresor o cajista ve que necesitará un pliego entero para completar unos pocos versos, puede continuar en letra menor, a dos columnas, o simplemente suprimir texto, para que le quepa de cualquier manera⁴⁶.

Un tipo de modificaciones que afectan a todos los textos son las que puede imponer la censura o los copistas, poco atentos o demasiado inteligentes: identificar y catalogar los copistas y censores puede ser una tarea de suma utilidad, parcialmente emprendida en trabajos de Ruano y Greer⁴⁷ que deberían continuarse en los próximos años.

Dejando a un lado las modificaciones que podemos calificar de "externas", surgen otras debidas a las circunstancias propias de la obra dramática, sujeta a una relación peculiar (a) con su público y (b) con su lugar de representación. Algunas comedias son reescritas para adaptarse a las nuevas circunstancias: *El agua mansa* de Calderón es un caso significativo, pero no único. La primera redacción debió de quedar archivada por el cierre de los teatros de 1644 y cuando, en 1649, es recuperada, se modifica para incluir en ella tres largas relaciones sobre las bodas de Felipe IV y Mariana de Austria⁴⁸ – acontecimiento del año – que arrastran otros cambios en la estructura y desarrollo de la acción. *El mágico prodigioso* lo escribió Calderón por encargo del pueblo de Yepes, para celebrar las fiestas del Corpus de 1637, y está pensado inicialmente para su actuación en carros, al estilo del auto sacramental; cuando lo reescribe – versión impresa de 1663 – lo adapta al escenario de corral. Algo parecido sucede con los

44. Ver M. G. Profeti, *La collezione Diferentes autores*, Kassel, Reichenberger, 1988.

45. Ver mi edición de *No hay burlas con el amor*, Pamplona, Euns, 1981, para el comentario de las Quintas calderonianas falsas.

46. Calderón se queja, en el prólogo a la *Cuarta Parte*, de que sus comedias se imprimen, con el ahorro de papel, "aun no cabales, pues donde acaba el pliego acaba la jornada, y donde acaba el cuaderno acaba la comedia". En estas líneas recojo observaciones de Reichenberger, "Ediciones críticas de textos dramáticos", a donde remito para más amplios comentarios y examen de los problemas.

47. Un trabajo clásico de Ruano, ya de 1978, es "Two Seventeenth-Century Scribes of Calderón", *MLR*, 75, 1978, p. 71-81; Greer está ocupándose últimamente de los copistas, proponiendo métodos de identificación y catalogación por ordenador: véase "Calderón, Copyst and the Problem of the Endings", *Bulletin of the Comediantes*, 36, 1984, p. 72-73, y "De la mano al ordenador: un proyecto mecanizado para la identificación de copistas teatrales del Siglo de Oro", en el cit. *Edición de textos*, p. 231-35.

48. Ver ed. cit. de Arellano y García Ruiz.

autos *El divino Orfeo* y *La vacante general*, adaptados para la representación en cuatro carros, desde su primera redacción pensada para dos solamente⁴⁹. Cambios de texto y de fragmentos musicales, reducciones escenográficas, etc., se perciben también en la adaptación de la zarzuela de Bances Candamo, *Cómo se curan los celos*, convertida en comedia en la versión del ms. 16329 de la Biblioteca Nacional de Madrid, representada en Cádiz en 1772, con los medios reducidos de un teatro provinciano, sin la disponibilidad técnica de los escenarios de corte donde se había estrenado en su forma de zarzuela⁵⁰.

Las alteraciones y correcciones pueden deberse a criterios estéticos de mejora literaria; probablemente – el Prof. Ruano lo podrá exponer con más detalle – este es el sentido de las que presenta la versión de Madrid de *La vida es sueño*, frente a la de Zaragoza, o la reelaboración de *El mayor monstruo, los celos* (impreso ya en 1637 y refundido hacia 1673). No hay que olvidar que estos cambios son unas veces del autor y otras de mano ajena: baste mencionar, de nuevo, las "mejoras" de Vera Tassis o, más tarde, del mismo Hartzenbusch.

Este complejo panorama textual se agrava, como recuerda Lobato, en el teatro breve⁵¹, donde la facilidad de manipulación es todavía mayor, por las pequeñas dimensiones y la menor consideración estética de que gozaba. La movilidad de estas piezas es rasgo básico: pueden acompañar a una comedia o auto y desplazarse para servir a otros en diversas ocasiones. Lo mismo sucede con las loas. El caso de las loas sacramentales es ilustrativo: en los diversos manuscritos y ediciones aparecen acompañando al mismo auto loas diferentes, o bien la misma loa para autos distintos. La casuística sería interminable: una mirada al *Manual bibliográfico calderoniano* permite acopiar numerosos ejemplos. Cuando la loa se aplica a autos distintos, debe sufrir algunos reajustes que modifican el texto. En estos géneros de cortas dimensiones, que se copian con facilidad, se agudizan también los problemas de autoría, que es otro punto básico en los estudios de crítica textual. Una ponencia de María Luisa Lobato sobre el entremés *La Mariquitta* de Moreto, en el II Seminario Internacional de Edición de Pamplona (abril de 1990), trata incidentalmente esta cuestión al debatir la autoría (¿Moreto, Solís?) de la pieza. En este sentido, de nuevo el teatro menor calderoniano, cada día más apreciado, es el que ha obligado a enfrentarse con la autoría de bastantes piezas en los últimos años. Trabajos modélicos de A. de la Granja o E. Rull, y ediciones como la de Rodríguez Cuadros y Tordera y de María Luisa Lobato, que ya he mencionado, son buena demostración de este interés. Tomemos el ejemplo de esta última, que recoge

49. Ver P. R. León, "La puesta en escena de las dos versiones de *El divino Orfeo* de Calderón", *Hacia Calderón*, VII, ed. Flasche, Weisbaden, Franz Steiner, 1985, p. 146-57; Shergold y Varey, "An Autograph Fragment of Calderón's *La vacante general*", *Symposium*, 17, 1963, p. 165-82.

50. Ver mi edición de *Cómo se curan los celos*, cit., 75-81, para estas modificaciones y su sentido.

51. Sobre los problemas de edición específicos del teatro menor, ver Lobato, "La edición de textos teatrales breves", en *La edición de textos*, p. 287-94.

todos los textos conocidos seguros o de atribución dudosa, y debe por tanto plantearse la autoría y justificación de atribuciones pieza por pieza: sus soluciones pueden constituir un buen muestrario de las dificultades implicadas, del ingenio para solucionarlas, y, era irremediable, de los problemas que persisten a pesar de todo⁵².

Un argumento frecuente, para la demostración de autorías, es el estilístico, que me parece bastante inseguro, sobre todo en el estado actual de nuestros estudios literarios: todavía hay que precisar qué aspectos estilísticos, recurrencias temáticas, expresiones ingeniosas, etc. pertenecen al fondo común en la literatura áurea⁵³ y no son distintivos de un poeta en concreto; aún faltan muchos estudios sobre la intertextualidad en el Siglo de Oro, para averiguar hasta qué punto elementos estilísticos, alusiones o adaptaciones de situaciones y frases de unos escritores se reiteran en otros, impidiendo, por tanto, utilizarlos como signo de autoría. *El triunfo de Juan Rana*, por ejemplo⁵⁴, me parece típico. Lo han atribuido a Calderón Wilson, Reichenberger, de la Granja, y Lobato. No sé si es suyo o no, pero la argumentación resumida de Lobato es una curiosa muestra de estos problemas. Se aducen como "datos que defienden la atribución a Calderón": que Juan Rana, protagonista de la pieza, fue ya protagonista de otras de Calderón – pero hay decenas de entremeses de Juan Rana, la estrella cómica del entremés áureo –; que el contenido global se relaciona con la obra mayor en que se inserta – habría que demostrar que es rasgo exclusivo de los entremeses calderonianos –; que el inicio del entremés parodia los versos primeros de *La vida es sueño* – versos que cualquiera puede parodiar y que habrán sido parodiados infinitas veces, desde el Siglo de Oro hasta nuestros días –; que la música interrumpe el diálogo de personajes – técnica repetidísima en Calderón y en todos los dramaturgos –; o que las alusiones a la familia real son constantes, y se dan en otro entremés de Calderón – pero las alusiones son constantes en todas las piezas, loas, entremeses, etc. que se representan en palacio, sean de Calderón o no –... Otra vez creo que será determi-

52. Utilizo el caso de Calderón a modo de ejemplo, por la importancia de su obra y facilidad de manejo en la completa edición de Lobato, y por constituir ciertamente el caso más representativo del estado actual de la cuestión; pero me interesa apuntar a las dimensiones generales de estos problemas. Tomo aquí algunas reflexiones que expongo en mi síntesis de *Crítica textual y anotación filológica*.

53. Se puede aplicar a los entremeses lo que E. Arnaud indica a propósito de los poemas jocosos de Salas Barbadillo, al subrayar que estrictamente en un acervo de lugares comunes ingeniosos: véase "Claves para entender los epigramas, epitafios y seguidillas de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo", *Críticón*, 16, 1981, p. 65-105. Hay que tener mucho cuidado al aplicar en la práctica lo que escribe Lobato, "La edición de textos teatrales breves", 289: "Tenemos autores que, aun sin firmar, dejan su marca en las obras. Estructuras mentales encuentran lugares paralelos en otras piezas de atribución segura..", etc.; muchas supuestas marcas de autor son rasgos comunes y generalizados de un fondo mostrenco; los rasgos idiolectales o son poco relevantes o mucho; cuando son poco, no son muy significativos; cuando son mucho, resultan fácilmente imitables.

54. Ver *Teatro cómico breve*, p. 553-556.

nante la imprescindible investigación de archivo, catalogación y listado de manuscritos y ediciones, instrumentos mucho más fiables en este campo que las indagaciones estilísticas.

Indagaciones estilísticas que se han revelado muy poco útiles, en otro de los casos estelares de la discusión crítica reciente: la autoría de *El burlador de Sevilla*, y que, intuyo, no van a ser más eficaces en el caso de *La estrella de Sevilla*, también de Claramonte, a juicio de Rodríguez López Vázquez. Los problemas de autoría siguen siendo fundamentales en nuestro terreno⁵⁵.

La situación ideal de una obra de autoría confirmada, con un autógrafo limpio y definitivo, o con una edición vigilada por su autor, se da pocas veces. En las perspectivas, sumamente complicadas, que he señalado, la edición crítica de un texto exige precaución.

En este horizonte, no me voy a detener en los aspectos de la crítica textual que todo especialista conoce, pero sí me permitiré algunas reflexiones de tipo práctico o que al menos me lo parecen a mí, y que en ningún momento pretenden ser más que reflexiones personales que someto a la discusión general.

Lo primero que deberemos definir es precisamente nuestro mismo concepto de edición crítica que, en el caso de los textos teatrales del Siglo de Oro, no resulta tan claro como parecería a primera vista. Normalmente se suele definir como edición crítica aquella que refleja de la manera más fiel las intenciones del escritor. Saber cuáles son estas intenciones sigue siendo a menudo un verdadero problema. Recientemente, Carol Bingham Kirby la ha definido como la que reconstruye el arquetipo perdido, es decir, "el texto del cual deben proceder todas las versiones existentes y la redacción más cercana al original del autor"⁵⁶. Kirby sitúa su teoría en la línea de los principales críticos

55. Añádase la doble o múltiple autoría de ciertos textos, los dobles títulos, las identificaciones erróneas... Véase para otras observaciones pertinentes, K. Reichenberger, "Ediciones críticas de textos dramáticos": "en nuestros días los problemas de atribución son de lo más discutidos. La situación caótica producida en los siglos XVII y XVIII no fue superada por los eruditos del siglo XIX. Aficionados al teatro y grandes conocedores de la literatura dramática, les faltaba, sin embargo, un cierto recato. Conscientes de su valor, pronunciaban veredictos que se siguen repitiendo de generación en generación, sin acordarse de sus faltas que, en ciertos casos incluso han impedido los progresos continuos de nuestros conocimientos. Ejemplos significativos son las correcciones y atribuciones de Hartzenbusch, eminente erudito y gran humanista, con cualidades indiscutibles en la edición de textos auri-seculares. Sin embargo, es exactamente aquella autoridad, así como la de Marcelino Menéndez Pelayo, las que en cuestiones discutibles y discutidas han cimentado opiniones erróneas. Es verdad que, en casos notables como *La estrella de Sevilla*, *El rey don Pedro en Madrid* o *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, no han faltado las voces escépticas, pero el descontento nunca ha sido suficiente para adentrarse en la materia y atacar de frente a las grandes autoridades. Hoy día, la nueva generación, con menos respeto por los grandes nombres y más fervor investigador, se ha planteado los problemas sin ideas preconcebidas. No cabe duda que esta discusión, independientemente de los resultados concretos (sean éstos como sean), va a adelantar considerablemente los métodos de nuestro instrumental científico".

56. *La verdadera edición crítica de un texto dramático del Siglo de Oro*, p. 71.

textuales modernos como R. B. McKerrow, W. W. Greg o Fredson Bowers, cuyas doctrinas han seguido en el campo de la comedia española críticos tan eminentes como Edward Wilson y Don Cruickshank⁵⁷. Greg declara, en *The Calculus of Variants*, que todas las ediciones existentes de un determinado texto están derivadas de un único original, que el crítico textual debe tratar de recobrar (p. 1). Pero, como recuerda Ruano de la Haza⁵⁸, no siempre es fácil saber qué se entiende por original de un texto dramático: ¿la primera versión del poeta, o la que el autor de comedias, a veces con la aceptación del dramaturgo, representara realmente en escena? Ruano considera edición crítica aquella que analiza de manera científica todas las relaciones textuales que existan entre los testimonios sobrevivientes, con el objeto de producir un texto ecléctico que refleje, en la medida de lo posible las *intenciones finales* del autor, las cuales habrán quedado a veces plasmadas en el manuscrito autógrafo, otras en un manuscrito copia, o en una edición impresa, o, incluso, en la confluencia de varios testimonios. Pero en el caso de los textos dramáticos, incluso las intenciones del *autor de comedias* pueden ser importantes y no deberemos desecharlas a priori como adiciones espurias: lo que es preciso, naturalmente, es conocer bien qué partes responden al deseo del poeta creador y qué otras a la modificación escénica concreta de la que es responsable el autor de comedias.

Las cosas pueden complicarse más. La comedia de Castillo Solórzano, *El mayorazgo figura*, se conserva en un autógrafo fechado en octubre de 1637, corregido luego en 1638, con firma y rúbrica de Castillo Solórzano, y con la censura de Juan Navarro de Espinosa firmada el 16 de diciembre de 1638. Pocas dudas hay de la autenticidad de ese texto. Contiene, sin embargo, correcciones y tachaduras que, en algunos casos, son seguras de mano de Castillo Solórzano (en otros es imposible discernir: tachaduras, rayas, pequeñas modificaciones...). Supongamos — lo cual es bastante probable — que todas las correcciones son de Castillo: entonces deberíamos considerar el estadio post correcciones como la expresión de su intención última. Pero también existe una edición en *Los alivios de Casandra*, Barcelona, 1640⁵⁹, que, curiosamente, ofrece el texto anterior a las correcciones del manuscrito, y algunas modificaciones que no se recogen en éste. ¿Qué sucede? Puede ser que Castillo se arrepintiera de las correcciones y decidiera más tarde publicar el texto tal

57. Véase R. B. McKerrow, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford, 1928; W. W. Greg, *The Calculus of Variants*, Oxford, 1927 y *Collected Papers*, ed. J. C. Maxwell, Oxford, 1966; F. Bowers, *Principles of Bibliographical Description*, Princeton, 1949, y *Textual and Literary Criticism*, Cambridge, 1966; D. W. Cruickshank (ed.), *The Textual Criticism of Calderón's Comedias*, vol. I de Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, a facsimile edition prepared by D. W. Cruickshank y J. E. Varey, London, Gregg Int. & Tamesis, 1973, volumen que recoge varios estudios de Don Cruickshank y Edward Wilson.

58. "La edición crítica de un texto dramático del XVII. El método ecléctico", p. 493.

59. Dejo de lado, ahora, otro problema bibliográfico que afecta a esta edición, relativo a una supuesta segunda edición en 1641. Ver mi edición del *Mayorazgo*, cit. *supra*.

como estaba antes de corregirlo en el manuscrito ¿Quizá mandó una copia a la imprenta antes de corregir el ms., y la demora de la impresión provocó que saliese más tarde una redacción que ya no representaba la voluntad del poeta? Pero en la fecha de la edición Castillo está en Barcelona y, probablemente, es él quien entrega a la imprenta el texto de la comedia. ¿Corrigió el ms., con vistas a la representación, pero a la hora de publicarlo decidió volver al estadio anterior a las correcciones? Lo que me interesa señalar es que puede haber dos voluntades finales en dos momentos distintos, y hasta dos voluntades finales en un hipotético mismo momento: un texto para representar y otro para leer.

Metodológicamente llegamos a un concepto que se está imponiendo y que parecería una herejía a algunos críticos textuales tradicionales: el del relativismo – sobre todo en el teatro – del concepto de edición crítica.

Si poseemos dos versiones de una obra – como sucede en muchas comedias y autos sacramentales de Calderón –, tendremos que reconstruir dos textos que reflejen las intenciones finales del poeta en dos ocasiones diferentes. Se nos presenta aquí el problema de las versiones o redacciones múltiples⁶⁰, que no es el mismo que el de las variantes.

Podremos hablar, pues, de textos con variantes y variantes de textos. Cuando dispongamos de varios testimonios que difieren en algunas lecturas, podremos intentar la reconstrucción de un texto ecléctico o bien tomar como base uno de los testimonios y consignar las variantes de los demás. La elección dependerá de las circunstancias de un texto determinado y de la autoridad relativa de los testimonios. Cuando el grado de diferencias sea demasiado grande para hablar simplemente de variantes, habrá que distinguir dos versiones. Es preciso, entonces, editar ambas, porque son obras distintas, en las que a menudo cambia la estructura y funciones de ciertos elementos, cambios sumamente interesantes para analizar los problemas de la reescritura, con sus numerosas implicaciones estéticas, éticas y sociológicas, etc.

Para elegir uno o más textos como base, y las variantes o versiones, hay que cumplir con el mayor rigor la fase de la compilación de las fuentes textuales: el ideal sería tener siempre a la vista todos los testimonios conocidos. Pero ¿qué son todos los testimonios? En principio habría que manejar un ejemplar de cada edición y manuscrito conservados. Algunos colegas suelen exigir también la compulsu de *todos* los ejemplares conservados de cada edición: la razón es que, dado el sistema de impresión del Siglo de Oro, puede haber – de hecho los hay – ejemplares de una edición que muestren diferen-

60. J. E. Varey, "Las variantes de autor en la edición de textos dramáticos", en *Crítica textual y anotación filológica*, cit. En nuestra edición de *Agua Mansa. Guárdate del agua mansa*, colocamos en páginas enfrentadas los textos correspondientes de ambas versiones, y lo mismo hace M. L. Thomas en la suya de *Tu prójimo como a ti*. Otra posibilidad es colocarlas una a continuación de la otra, o una a pie de página de la otra (como hace Lázaro Carreter en su clásica edición del *Buscón*)... Lo que importa reconocer es que los dos textos deben ser tomados en consideración.

cias con otros de esa misma edición. Creo conveniente compulsar algunos ejemplares de cada edición, pero la compulsas de todos los ejemplares de todas las ediciones parece casi siempre un desiderátum utópico.

Si tomamos a modo de ejemplo una reciente propuesta para la edición de Cervantes⁶¹, se propugna una edición que

... llevaría en la parte izquierda el texto de las ediciones príncipe ríguosamente reproducido y, en la derecha, su versión modernizada sólo en cuanto a la puntuación y señalización de párrafos, más un aparato de variantes que incluiría todas las de alguna importancia que aparecen en las varias ediciones, en cuanto al *Quijote* desde las otras de de la Cuesta hasta las modernas [...] un texto que sea el resultado de cotejar los ejemplares existentes de la príncipe (Palau menciona seis, a los que hay que agregar el de la B. Nacional). Idealmente (aunque es dudoso que alguna editorial esté dispuesta a sufragar ese gasto), la edición que propongo debería incluir, frente al texto modernizado, una copia *facsimile* del original.

La posibilidad de llevar a cabo esto o algo parecido es muy remota, al menos como norma general: revisemos someramente lo que se propone para el *Quijote* — lo cual se puede aplicar a la situación de los textos dramáticos, con un panorama mucho más complejo y extenso, en cuanto testimonios impresos y manuscritos —:

a) una edición modernizada en puntuación y señalización de párrafos, no en grafías. Ver *infra* las consideraciones sobre la modernización o no de las grafías;

b) variantes: si se conservan las grafías, se deben considerar variantes las diferencias de grafías y todo otro tipo de diferencias (acentuación, puntuación) existentes entre todas las ediciones del *Quijote*, y también en todos los ejemplares conocidos de la príncipe. Son siete, pero ¿si fueran quinientos? El imperativo teórico sigue inalterable;

c) reproducción facsímil ¿de cuál ejemplar? Si los siete son exactamente iguales, de uno cualquiera; si tienen alguna diferencia ¿deberemos reproducir facsimilarmente todos los que muestren diferencias?

d) si se propone una reproducción facsimilar ¿qué sentido tiene la reproducción paleográfica "rigurosa" de la parte izquierda?

La rentabilidad de ciertos criterios parece muy problemática. Se llega a la paradoja de que hay rigores posibles cuando se conservan dos o tres ejemplares

61. J. Rodríguez Luis, "Para una edición crítica de las *Novelas ejemplares*", *La edición de textos*, p. 409-10. Véase también el artículo de Casasayas, "La edición crítica de las obras de Cervantes", *Cervantes*, VI, 2, 1986, p. 141-90.

nada más, pero imposibles cuando se conservan cientos. El panorama textual de los autos calderonianos es muy extenso, con multitud de ediciones y manuscritos, y determinadas opciones son, simplemente, imposibles.

Esto no significa que se puedan debilitar las exigencias editoras. Pongo de manifiesto solo las limitaciones que nos ciñen.

En las filiaciones y elaboración de estemas⁶², las técnicas (errores conjuntivos, separativos, compuestos⁶³, etc.) son bien conocidas y aceptadas. Hay poco lugar para la elección en este terreno: o conseguimos definir las filiaciones o no, o las definimos correctamente o no, pero no parece tarea expuesta a lo opinable y prácticamente todo editor maneja unas técnicas iguales.

Lo que me interesa especialmente comentar, en cambio, son algunos aspectos de la *dispositio textus* que dejan más opción a las discusiones y plantean, por tanto, más vacilaciones en la práctica, vacilaciones que conviene resolver de la manera más unitaria posible, sobre todo para los trabajos en equipo o en colaboración. Dado que la *dispositio textus* puede obedecer legítimamente a diversas opciones, será conveniente intentar un acuerdo sobre una *dispositio textus* lo más correcta y útil posible.

Consideraré brevemente algunos puntos principales como son las grafías, división de palabras, acentuación, puntuación, disposición del texto en la página, numeración de versos, signos críticos, colocación del aparato, notas filológicas, etc.

Las grafías y otros detalles. Respeto al texto base. Modernización y conservación

El mayor problema que afecta al tratamiento de las grafías reside en la modernización o conservación. Bastantes defendemos para los textos del XVII la opción modernizadora⁶⁴, pero tampoco es rara la actitud conserva-

62. Ver interesantes detalles sobre el análisis de los testimonios y la organización de estemas en el trabajo cit. de W. Hunter, "Métodos de crítica textual", y en el estudio preliminar de la edición crítica hecha por Thomas de Tu *prójimo como a ti*. Una exposición resumida del método de Thomas, que incluye observaciones sobre las limitaciones del método, en K. Reichenberger "Ediciones críticas de textos dramáticos".

63. Para la consideración de los tipos de errores y su valor, especialmente del error compuesto, ver Ruano de la Haza, "La edición crítica de un texto dramático del XVII".

64. Ver Arellano y Cañedo, "Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos", y Arellano, "Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro. Notas muy sueltas"; Iglesias Feijoo, "La contribución de Jáuregui en las justas poéticas del Colegio Imperial por la canonización de San Ignacio y San Francisco Javier (con algunas notas sobre la edición crítica de textos clásicos)", en *Serta Philologica. Fernando Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, I, p. 259-74, y "Modernización frente a "old spelling" en la edición de textos clásicos", en *La edición de textos*, p. 237-44; F. Serralta, "Las comedias de Antonio de Solís: reflexiones sobre la edición de un texto del Siglo de Oro". Remitimos a estos trabajos para otras argumentaciones. Ahora, como queda dicho, sólo exponemos algunos detalles. Reitero aquí algunos razonamientos y textos que uso en los artículos citados.

dora, que suele insistir en el *respeto* al texto. Resumiré rápidamente los puntos que creo básicos:

1) Las grafías (y puntuación) en los impresos no son del autor, sino de los cajistas, y en los manuscritos no autógrafos, de los copistas. Cada cajista mantenía unos hábitos gráficos que no siguen un sistema estricto. Cruickshank ha podido determinar qué partes de un libro estaban compuestas por cajistas diferentes, partiendo de los hábitos gráficos de cada uno⁶⁵. Cierta sistema en cada cajista, pero ningún sistema en el panorama general.

En los autógrafos se muestra que con harta frecuencia los hábitos de cada escritor no son tampoco sistemáticos: se escribe la misma palabra de modos diferentes en un mismo texto. Lope de Vega⁶⁶ escribe en el autógrafo de *Carlos V en Francia*: *nazi*, *naçi* (vv. 62, 67); *preso*, *presso* (vv. 1, 2); *frãñseses*, *franzeses* (vv. 75, 76); Quevedo, en el autógrafo de *Virtud militante*⁶⁷: *cielo*, *zielo*; *veneficto*, *benefictos*, *benefiçio*, *venefiçio*; *hixo*, *hijo*; Calderón, en el autógrafo de *La humildad coronada de las plantas*⁶⁸: *valle*, *balle* (fols. 3 v., 19 v.), *saues*, *saver* (fol. 3v), *eregia*, *erejia* (fols. 10 r., 1 l v.), *vever*, *veber* (fols. 28v., 26 r.), etc.

La conservación de estos detalles, más defendible, quizá, en los autógrafos, parece excesiva en el caso de las copias o impresos cuyas peculiaridades gráficas no corresponden a las del poeta.

Algunas recientes argumentaciones conservadoras⁶⁹ insisten en respetar el "valor representativo" de los grafemas. Pero siempre tendrán valores representativos desde algún punto de vista: por ejemplo, para un historiador de la ortografía. En términos generales, el valor grafemático de las conservaciones, a la altura del XVII, es muy poco considerable.

Una de las razones para mantener la grafía original de los textos, aducida con cierta frecuencia entre las posiciones conservadoras, es la de su utilidad para los historiadores de la lengua, o de la ortografía, etc. Se invierte aquí la jerarquía pertinente: no parece justificable que una disciplina que va a considerar al texto literario como *documento* imponga sus criterios a otra para la cual

65. Ver "The printing of Calderón's Tercera Parte", en la edición facsímil de las partes de comedias de Calderón, de Cruickshank y Varey, London, Gregg Int. Publishers Ltd. and Tamesis books, 1973, vol. I, p. 117-41, y "Calderón's Primera and Tercera partes: the reprints of '1640' and '1644'", en el mismo volumen, 143-60. Sobre la trascendencia o significación de algunas puntuaciones de los cajistas, resulta ilustrativo el análisis que hace A. Lewis Galanes de las comas en la *Historia de la Nueva México*, de Gaspar de Villagrà (Alcalá, Luis Martínez Grande, 1610), en "Hacia una edición de Historia de la Nueva México de Gaspar de Villagrà", *La edición de textos*, p. 279-85, espec. p. 283.

66. *Carlos V en Francia*, ed. A. G. Reichenberger, facsímil, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1962.

67. Véase la edición de A. Rey, y la reseña a ésta de Arellano, en *Criticón*, 35, 1986, p. 135-40, espec. p. 136, nota 2 de la reseña.

68. Ver la ed. facsímil de Sánchez Mariana, Madrid, Espasa Calpe, 1980.

ese texto es *monumento*⁷⁰: parece dudoso, por lo demás, que un historiador de la lengua vaya a sacar sus materiales de una edición paleográfica de la que nunca estará seguro: el especialista consultará los materiales originales en las bibliotecas y archivos donde se encuentren. La edición paleográfica, por otro lado, jamás llegará a la perfección del facsímil: a estas alturas del siglo XX, la reproducción facsimilar, mucho más segura, fácil y precisa es mejor solución⁷¹.

Parece razonable, pues, la modernización, entendiendo por tal la actualización de toda grafía que no tenga trascendencia fonética.

2) No hay tampoco grave problema en conservar las grafías del XVII: no ofrecerán muchas dificultades a un lector de cultura media. Pero tampoco le dan ventajas. El resultado práctico del esfuerzo conservador se puede comprobar en bastantes ediciones calderonianas del grupo de Hamburgo. Muestran una apariencia de extremo rigor crítico, con aparatos extensos y complejos, pero incurrir a menudo en una jerarquización con deficiencias y en un exceso de aparatos críticos de gran opacidad comunicativa: significativamente, buen número de sus deficiencias obedece a la decisión de conservar fielmente el texto base en grafía, puntuación y hasta disposición gráfica en la página.

Aspecto curioso de semejante "fidelidad" es la conservación, en el cuerpo del texto, de lecturas erróneas, relegando al aparato de notas la buena lectura (la enmienda del editor): es sintomático que se mantenga el error en la jerarquía

69. Por ejemplo, las de J. Barroso Castro y Joaquín Sánchez de Bustos, "Propuestas de transcripción para textos del XV y Siglos de Oro", comunicación en el *II Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Salamanca-Valladolid, julio, 1990. Sus observaciones, que no carecen de interés, contemplan "la realidad grafemática del español clásico", pero esto es demasiado general y abstracto: el verdadero problema del editor crítico es cómo se enfrenta a un texto concreto, no "al español clásico" o a las tendencias generales de la imprenta o de la ortografía auri secular. Por citar un solo ejemplo, es cierto que en términos amplios, como los autores de esta ponencia señalan, para el sonido vocálico se suele utilizar el alógrafo *v* en inicial de palabra y el *u* en los demás casos, y para el consonántico en inicial se suele elegir *v*, y en posición interna *u*. Pero Calderón (véase *Humildad coronada*), escribe *universal* (v. 2), *vivís* (v. 4), *savé* (v. 5), *diutino* (v. 13), *duelo* (v. 22): alógrafo *v* en inicial vocálica y consonántica, y en posición interna consonántica; alógrafo *u* en interna consonántica y vocálica... Y ejemplos de todo tipo de variaciones alográficas concretas se pueden multiplicar: a menudo la elección de una forma u otra parece relacionada, en los manuscritos, con cuestiones relativas al ductus, preferencias de escritura para determinados tipos de ligaduras o enlaces etc...

70. Usamos aquí una distinción, entre "documentos" y "monumentos", que aduce, por ejemplo, Erwin Panofsky, a propósito del estudio del arte: ver *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1983, p. 26-27.

71. Si la edición paleográfica, como señala A. Stussi, "riproduce il testo in maniera accurata e fedele al suo aspetto esteriore, per quanto lo consente l'uso di moderni caratteri a stampa" ("L'Edizione", en *Avviamento agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 1983, 160), no parece haber razones científicas que limiten esta fidelidad de reproducción a lo que consiente el uso de los caracteres modernos de imprenta, cuando tenemos el facsímil: la edición paleográfica viene a ser una especie de facsímil imperfecto, territorio intermedio entre el facsímil y la edición crítica, que, a mi juicio, no tiene mayor rentabilidad en el contexto de los medios de reproducción actuales.

superior de la disposición gráfica de la página: ¿hasta qué punto refleja esta práctica una verdadera fidelidad al texto de Calderón?⁷²

El mantenimiento de grafías y puntuación original del texto base provoca la necesidad de consignar como variantes todas las diferencias de grafía y de puntuación, con el resultado de una enorme masa de signos y detalles al margen y al pie de la página, que se hacen inasequibles a la lectura, como se puede comprobar en la edición citada de Engelbert o la que preparó Flasche del auto *La vida es sueño*⁷³. Muy pocos de estos detalles son, creemos, realmente significativos. El mantenimiento de la puntuación confusa es especialmente grave en algunos casos: en la p. 87 de su edición, Engelbert reproduce el texto:

Pues siendo el alma tan noble,
que goza a la edad futura
eterna la duracion,
porque tiene la segunda
de las tres que ay sin principio,
sin fin, que es dellas la vna.
Solo es duracion de Dios,
que sin principio, y fin triunfa,
con principio, y fin, que es otra,
es la duracion caduca
de la vida humana, pues
anocheze aunque madruga.
Y el medio destes extremos
es el alma, que los junta,
pues con principio, y sin fin
por siglos de siglos dura.
Y siendo (otra vez lo digo)

con una puntuación que lo hace ininteligible, a menos que el lector reproduzca mentalmente la puntuación aclaradora, que sería más razonable hubiera aportado el editor: es decir, algo como lo siguiente:

Pues siendo el alma tan noble,
que goza a la edad futura
eterna la duracion,
porque tiene la segunda
de las tres que ay (sin principio,

72. Ver en la edición de M. Engelbert de *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, Hamburg, Ludwig & Appel, 1969, las p. 84, v. 34 "dè" lectura errónea, enmendada en las notas por "de"; 85, v. 65 "hombres" enmendado por "sombras"; 89, v. 141 "casa" enmendado por "caja" y v. 153 "quede" enmendado por "quede"; y otros casos, en p. 95, 97, 106, 111, 113, 114, 118, 120, 121... La misma práctica siguen otros editores de esta serie.

73. *Über Calderón*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1980.

sin fin, que es dellas la vna,
 solo es duracion de Dios,
 que sin principio y fin triunfa;
 con principio y fin, que es otra,
 es la duracion caduca
 de la vida humana, pues
 anocheze aunque madruga;
 y el medio destos extremos
 es el alma, que los junta,
 pues con pnnicipio y sin fin
 por siglos de siglos dura),
 y siendo (otra vez lo digo)

En la 90, en el pasaje en que habla el Pecado:

... ... la una,
 que es la del cuerpo, te toca,
 pues es juridicion tuya [de la Muerte],
 quanto es mortal la del alma
 le pertenece a mi astucia

parece atribuir la condición mortal al alma, con una puntuación que deja bastante confuso el sentido del texto, que quedaría mucho más claro si puntuásemos:

... ... la una,
 que es la del cuerpo, te toca,
 pues es juridicion tuya,
 quanto es mortal; la del alma
 le pertenece a mi astucia

es decir: "de las dos partes del hombre, el cuerpo, en tanto es mortal, es jurisdicción de la muerte; el alma, en cambio, es del pecado". Etc.⁷⁴.

Este "respeto" al texto base se manifiesta igualmente en el mantenimiento de la disposición gráfica con la misma estructura de líneas (que no corresponden siempre con los versos) del modelo. Sumado esto a la numeración de todos los versos⁷⁵, se produce en las ediciones hamburguesas, con cierta frecuencia, el error de numeración: se pasa de numerar los versos a numerar las líneas; se produce confusión en la estructura métrica, se imposibilita saber cuántos versos tiene un auto y se dificultan todas las referencias ulteriores.

74. Otros casos análogos en p. 97, vv. 296-98; 101, vv. 372-75; 106-7, vv. 477-78.

75. Y no sólo de cinco en cinco, como suele ser la práctica habitual.

En la canción de los vv. 487 y ss.⁷⁶, de *La vida es sueño* (auto), Flasche transcribe:

- 487 bolviendo a dezir el Himno.
 488 Mu Quanto en Fuego, Ayre, Agua, y Tierra, &c.
 La Sombra sale por vna parte, y por otra se van, y la Sombra repite lo que cantan.
 489 Somb. Quanto en fuego.
 490 Mus. Buela, brilla, sulca, y yerra.
 Somb. Buela.
 Mus. Y en si las sombras⁷⁷ encierra.
 Somb. Y en si las sombras encierra
 Mus. De Poder, Ciencia y Amor
 benedicid al señor
 495 Somb. De Poder, Ciencia, y Amor,
 496 benedicid al Señor?

Pero esto es lo que se escribe abreviado y bastante confusamente; el editor crítico debería elaborar su solución. En el escenario las canciones se cantan enteras y las repeticiones de los versos son repeticiones cantadas enteras: el texto debería estamparse:

- 487 volviendo a decir el himno.
 Música Cuanto en fuego, aire, agua y tierra...

La Sombra sale por una parte y por otra se van, y la Sombra repite lo que cantan.

- Sombra Cuanto en fuego, aire, agua y tierra...
 Música Vuela, brilla, sulca y yerra.
 Sombra Vuela, brilla, sulca y yerra.
 Música Y en sí las obras encierra...
 Sombra Y en sí las obras encierra...
 Música de Poder, Ciencia, y Amor,
 benedicid al Señor.
 Sombra ¿"de Poder, Ciencia, y Amor,
 497 benedicid al Señor"?

donde hay un verso más de los que cuenta Flasche.

76. Ver *Über Calderón*, 141.

77. La lectura "sombras" debe ser un error: ver *Über Calderón*, 116, donde la primera ocurrencia de la canción lee "obras", que es lo único que nos parece inteligible: 'las sombras de Poder, Ciencia y Amor' no significa nada; 'las obras' correspondientes a cada una de las atribuciones de las divinas personas de la Trinidad es lo único aceptable. No vemos nota al respecto en el comentario de Flasche. Para estas atribuciones véase el comentario de Arellano en "Texto y contexto de *El segundo blasón*", p. 31-32. E. Rull, en su edición del auto, imprime también lo que creemos mala lectura.

El mantenimiento "fiel" de las disposiciones gráficas, en suma, no debe entenderse como una reproducción mecánica: tómese, en fin, este otro ejemplo de la ed. de Sánchez Regueira de *Amor y obligación* de Solís⁷⁸:

Pedro [...]	
	¿Pero qué es esto?
Fadrique	Aguarda.
Pedro	Julia viene alborotada.
Fadrique	La ocasion que tiene deseo sauer.
Pedro	Pues, Julia, ¿qué es aquesto?
Julia	Señor, la quinta: ¡ay, cielo! acudid presto,

que me parece disposición caótica, y que habría que sustituir por:

Pedro [...]	
	¿Pero qué es esto?
Fadrique	Aguarda
Pedro	Julia viene alborotada
Fadrique	La ocasión que tiene deseo sauer
Pedro	Pues, Julia, ¿que es esto?
Julia	Señor, la quinta: ¡ay cielo! acudid presto,

Pero volvamos un momento a otras consideraciones generales sobre los aspectos de la *dispositio*.

3) Ya que el editor está obligado a manipular el texto, fundamentalmente en la puntuación, que es seguramente más esencial que la grafía, se podrá atrever a tratar al autógrafo como los no autógrafos o los impresos. El interesado en la grafía autógrafa manejará ediciones facsímiles.

4) Hay algunos casos especiales en los que estamos obligados a mantener la grafía original: en aquellos escritores que defienden conscientemente un sistema ortográfico determinado: sobre todo Herrera y Correas, y algún otro como el poeta Rioja, que sigue el sistema herreriano⁷⁹.

En el estado actual de las discusiones críticas, a mi juicio, es más práctico atenerse a la modernización gráfica en las condiciones y dentro de los límites que quedan resumidos en las líneas anteriores.

78. Ed. de *Comedias* cit., II, 766.

79. Significativamente, ni siquiera Correas, que fue corrector oficial de su propia *Arte kastellana*, consiguió que le mantuviesen en la imprenta el sistema preconizado en un libro destinado a preco-

Puntuación, acentuación y división de palabras

No conozco ninguna edición crítica de criterios conservadores que sea absolutamente "coherente", cuando pretende conservar el "sistema" original. La "coherencia" total resulta imposible⁸⁰ para un intento de rigor absoluto. Crosby, que viene defendiendo a propósito de Quevedo, la conservación de la puntuación original⁸¹, adopta al cabo una postura muy inteligente, al insistir en el relativismo de una edición crítica⁸². Si el objetivo aducido para los cambios realizados es, generalmente, el de la aclaración del texto ¿por qué no aclararlo en lo posible en todas las ocasiones y aplicar, sin más⁸³, la "modernización"?

También aquí hay autores con una conciencia de la puntuación más acusada, que parecen exigir un cuidado mucho mayor a la hora de modificar la puntuación que se halla en sus autógrafos: es el caso de Quevedo estudiado por A. Rey. Pero, en la generalidad de los manuscritos, la puntuación es escasísima y, en los impresos, no refleja casi nunca la posible intención del autor.

En el autógrafo calderoniano de *La humildad coronada de las plantas*, por ejemplo, se observa la casi total carencia de signos de puntuación y acentuación, aspecto encomendado, probablemente, al cajista que fuera a componer la pieza para su impresión. Los impresos tienen una abundancia de signos notablemente mayor.

nizar el sistema; en otra obra especializada, las Reglas de Ortografía de Nebrija, aparecen *voz y uso, usamos, verbos, veruos, seis, seys, cuyas, cuías*; el "escriuiente vizcayno" del mismísimo *Manual de escribientes* de Torquemada le cambia las grafías y pone *bibos, viveza, biuir, viuuo, viuas, silaba, silauas, silava, filósofo, filósopho, philósofo, philosophía*, con grafías para todas las posibilidades (ver Iglesias Feijoo, "Modernización frente a old spelling", 243, de donde tomamos estos ejemplos últimos). Guardar el respeto a las modificaciones de los copistas y cajistas que, como se ve, no respetan demasiado a los escritores, no debe hacerse sin muchas precauciones, y en pocos casos parece práctica realmente rigurosa y eficaz.

80. Véase lo que escribe Alfonso Rey en su ponencia "Notas sobre la puntuación en Quevedo", 385, donde desaconseja "propugnar una actitud uniformemente modernizadora o uniformemente conservadora en la edición de una obra redactada según una práctica menos regular".

81. Véase su edición de *Política de Dios*, o el artículo "Una transcripción de los manuscritos de los Sueños de Quevedo" en *Crítica textual y anotación filológica*, cit. Ver también A. Rey, edición de Quevedo, *Virtud militante*, y "Notas sobre la puntuación en Quevedo", *La edición de textos*, p. 385-92.

82. En "Una transcripción de los manuscritos de *Los Sueños*", escribe: "he optado por evitar la acentuación y la puntuación del siglo XX, porque creo haber observado que existía en el siglo XVII un sistema que hoy da resultados que permiten a un especialista leer estos textos como literatura. En combinación con el deletreo antiguo, la acentuación y la puntuación, también antiguas, pueden dar lugar a un texto verdaderamente íntegro, ya que su ortografía apoya e ilustra el ritmo de los períodos de la prosa barroca. Por una parte he intentado facilitar la lectura, mediante la aplicación consecuente y la extensión ocasional de los criterios de la acentuación de *fuguetes*, pero, por otra, ni he logrado ni he querido eliminar del todo la vacilación, tan típica de aquella época, y así la conservo, alguna vez". Desde un punto de vista teórico semejante opción no responde a una actitud conservadora rigurosa.

83. Lo de "sin más" es un modo de hablar, se comprende: puntuar es una de las tareas más complejas del editor.

Las transcripciones modernas se ven obligadas a suplir estos signos, si de verdad desean facilitar la lectura y desean constituirse en ediciones críticas. Compárese el autógrafo de *La humildad* y la transcripción moderna de Sánchez Mariana⁸⁴:

Autógrafo:

cedr. estadme atentos.
 que yo sin que os asombre
 mi voz puedo deciroslo en su nombre
 espin. que arbol es extranjero
 este que nunca vi, ni verle quiero
 ced. o armado espino que Rigor ofreces
 presto porque me ygnoras me aborreces
 mor que tronco es peregrino
 el que a naçer entre nosotros vino
 ced. o prudente moral quando me miras
 cueradamente me dudas y me admiras

Transcripción:

CEDR. Estadme atentos,
 que yo, sin que os asombre
 mi voz, puedo decíroslo en su nombre.
 ESPI. ¿Qué árbol es extranjero
 éste que nunca vi, ni verle quiero?
 CED. ¡O armado Espino, qué rigor ofreces,
 presto porque me ygnoras me aborreces!
 MOR ¿Qué tronco es peregrino,
 el que a nacer entre nosotros vino?
 CED ¡O prudente moral, quando me miras
 cueradamente me dudas y me admiras!

Del punto (por cierto sin sentido) y la coma que había en el autógrafo, se pasa (además de quitar el punto sobrante, modificar mayúsculas, etc.) a siete comas, seis acentos, cuatro signos (apertura-cierre) de interrogación, otros cuatro de admiración y un punto: en total se añaden 22 signos en 11 versos.

"Mantener" con rigor la puntuación de un modelo, sea este cual fuere es en la práctica una utopía: puntuar es ya en muchas ocasiones, interpretar un texto, elegir una opción semántica, y semejantes elecciones son ineludibles para el editor.

La ecdótica no puede separarse de la hermenéutica: el editor está obligado a tomar partido cuando elige una puntuación. En el entremés *Las carnesto-lendas* de Calderón (ed. Lobato, 439), el gracioso sale borracho riñendo con el vejete, al cual llama judiguelo, hijo de puta, y luego dice:

84. *La humildad*, ed. cit., fols. 4v.-5r. y transcripción moderna, p. 72-73.

¿A mí zancadilla o perro?
 Qué donosa zangamanga,
 que paguen los tristes pies
 lo que la testa es culpada

que Lobato interpreta: "zancadilla o perro" con una conjunción coordinante O, interpretando luego perro como 'engaño'. Pero la buena lectura debe ser:

¿A mí zancadilla? ¡Oh, perro!
 Qué donosa, etc.

con exclamación y el insulto habitual de *perro* para el rival, al que ha llamado ya *judío*. La escena parece clara: el borracho ha tropezado y acusa al otro de ponerle la zancadilla, por lo cual le insulta: sólo imaginando el tropiezo se ve por qué dice que pagan los pies lo que bebió la cabeza: hace traspies de borracho.

El casuismo sería interminable: solo quiero insistir en que no podremos puntuar correctamente sin haber comprendido bien el texto, y viceversa, una puntuación errónea hace ininteligible un texto.

Tampoco hay que insistir mucho en la conveniencia de actualizar la acentuación y la división de palabras; en esto casi todos se muestran de acuerdo. Otra vez se muestra la indisolubilidad de la ecdótica y la hermenéutica. La lectura en el entremés de Calderón, *Juan Rana en la Zarzuela*, (v. 16), una "Marinatarasca" en la ed. de Lobato, debe sustituirse por "una marina tarasca", es decir "una tarasca marina": ha llevado en su vientre a Juan Rana como la tarasca lleva a las caperuzas de los despistados; la lectura de Hartzenbusch es la mejor en este caso y debe aceptarse.

Estamos moviéndonos ahora, como habrán visto, en el peligroso terreno de las enmiendas, al que volveré un instante después.

Los signos críticos

Existe una tradición de signos críticos que conviene mantener en principio. Ahora bien, es conveniente mantenerlos siempre que sean necesarios y contribuyan a la claridad, pero no sólo por el prurito de apariencia científica. El signo crítico inútil debe ser eliminado sin compasión.

En el excelente manual de Blecua hay una tabla (p. 149) de los signos más habituales de la crítica textual, a los que hay que añadir los diversos tipos de paréntesis, cruces, puntos suspensivos, etc., todos representados en ediciones como la de Engelbert de *El pleito matrimonial* citado, en cuya p. 79 se lista otra serie de cifras críticas. Pero cuando los signos requieren un comentario en el aparato crítico que deje claras la índole y dimensiones del problema, pueden reducirse todos a una llamada de atención para el lector: una vez que

el lector acuda a la explicación, se dará perfecta cuenta de qué es lo que sucede. Cuando el aparato pueda ir a pie de página, ni siquiera será necesaria esta llamada de atención, ya que se puede abarcar ambas partes de la página y captar toda la información. Si las variantes van al final, podrá añadirse un signo para indicar qué versos tienen variantes que el lector podrá consultar yendo hasta final.

Hay otra razón para la eliminación razonable de signos críticos: siempre que la cantidad de detalles que se aportan supera la capacidad de captación de lector, la información se convierte en ruido. La mejor información no la da el exceso de signos superfluos, sino la máxima economía, que a fin de cuentas es el objetivo de cualquier sistema de signos técnicos.

Esta eliminación de signos críticos apunta a otra meta primordial: la claridad e inteligibilidad de la página editada.

La página de la edición. Aparatos. El aparato de notas filológicas

La página de la edición intentará ser lo más clara y sencilla que podamos. Podrá llevar, por ejemplo, una parte de texto y una parte de notas a pie de página. El texto dramático, en verso, se dispondrá como es habitual, colocando las réplicas de forma escalonada, cuando un verso esté partido en varias, y numerando los versos (no las líneas) de cinco en cinco. En el caso de cancioncillas que se copian o imprimen de manera abreviada, en una edición crítica se desarrollarán completos, numerando los versos reales que se pronuncian en la representación teatral. Disponer y numerar los versos parece cosa clara. ¿Sangramos los principios de estrofas? Habitualmente se sangran. Puede hacerse y tiene su utilidad, pero no faltan razones para desaconsejar el sangrado: supongamos que tenemos una tirada de redondillas en boca de un personaje, y que esta unidad métrica marca una unidad estructural. La unidad estructural cambiaría con el cambio de métrica, por ejemplo, de redondillas a tercetos encadenados. Es evidente que toda la tirada de redondillas y que toda la tirada de tercetos funcionarían como bloques unitarios distinguibles, y que las unidades distintivas no serían cada redondilla o terceto, sino los bloques enteros. Dicho de otro modo: señalar los sangrados obedecería a un criterio de análisis métrico poco justificable, y no a la funcionalidad dramática; podría incluso encubrir la verdadera marca distintiva que sería el cambio de forma.

Los aparatos críticos. La anotación

Además del texto tenemos el aparato de notas, en tres categorías principales: a) observaciones textuales; b) variantes; c) notas filológicas.

a y b) Observaciones textuales y variantes:

Las observaciones textuales, ya que afectan directamente al texto que ofrecemos al lector, será mejor colocarlas a pie de página. Si son abundantes podrán constituir un aparato o sección específicos. Si no, podrán mezclarse en la misma sección con otro tipo de notas.

Las variantes generalmente interesan al especialista, que puede ir a buscarlas en el lugar donde estén. No hay inconveniente en colocarlas al final del texto en una lista, y comentar a pie de página aquellas de cierta importancia que pueden incidir de modo especial en la valoración o interpretación del pasaje.

c) Las notas filológicas

El tercer aparato es el de las notas filológicas. El problema de la anotación se ha colocado en los últimos tiempos en un primer plano de la preocupación crítica de los editores más conscientes y responsables. Si una buena edición quiere ofrecer el texto en las mejores condiciones a los lectores, una necesidad primordial es aclarar los problemas del mismo, sin cuya resolución tampoco es posible una buena fijación textual. La anotación de las comedias es la más fácil, frente a las dificultades de los entremeses y de los autos: en el teatro menor, las cosas se complican en la abundancia de alusiones costumbristas, juegos mentales y verbales, referencias crípticas para un lector o estudioso de hoy. Comparte, en este sentido, la especial dificultad de toda la literatura burlesca conceptista del XVII. Los autos ofrecen otro tipo de dificultad, que estriba fundamentalmente en la abundancia de referencias teológicas, dogmáticas o patristicas, en la frecuencia de alusiones e intertextos de los Padres de la Iglesia o materiales de una cultura religiosa y eclesiástica cada día más lejana de la experiencia general de hoy.

En cualquier caso, el aparato de las notas explicativas o filológicas resulta esencial en mi concepción de una edición crítica. Volvamos un momento al terreno de las enmiendas, cuestión estrictamente textual que es imposible resolver bien, si no tenemos en cuenta la tarea anotadora que vengo defendiendo. Algunos ejemplos de fijación textual y enmiendas pueden ser ilustrativos: en el entremés de *La premática* (Lobato, p. 190; igual lectura con el mismo error en "los que ahora", en la ed. de A. de la Granja, "Los entremeses de *La premática*"), el pasaje:

Mis señoras, las que sois
naturales de dos tierras,
pues que siendo ballenatas
os preciáis de cazoleras,
los que ahora estáis sin comer

por tener la delantera,
 si bien otros muchos días
 comido habéis por tenerla:
 ya veis lo que este entremés
 a los hombres aconseja

se considera por la editora como "Fragmento oscuro en el que se sintetiza una norma de actuación para las mujeres. El ser naturales de dos tierras: ballenatas-cazolerías, por vecinas del mar o del interior, es una imagen más para expresar las dos actuaciones posibles ante los hombres. Tener la delantera o no tenerla hace referencia a ser amadas" (ed. cit. p. 60). Esta anotación muestra los problemas del fragmento, que al no ser entendido se fija defectuosamente, manteniendo un error textual que lo hace ininteligible. El sentido del fragmento es otro del señalado por Lobato. En realidad, el personaje María se dirige a las espectadoras de la cazuela en un teatro madrileño: ballenatos era el apodo que se daba a los madrileños, según un cuentecillo folklórico conocido; cazoleros era el apodo de los de Valladolid, y aquí un juego de palabras alusivo a la cazuela del teatro. Las espectadoras, chistosamente, puede decirse que son a la vez de dos tierras: ballenatas (madrileñas) y cazoleras (vallisoletanas, pero en realidad espectadoras en la cazuela). Sigue dirigiéndose a ellas: "las que ahora estáis sin comer" (y no "los"), porque han ido tan temprano al teatro para coger buen sitio en la parte delantera de la cazuela, que no han tenido tiempo de comer. Es una situación que describe exactamente casi en los mismos términos Juan de Zabaleta, en el capítulo "La comedia" del *Día de fiesta por la tarde*. El resto es un chiste obscuro: esta vez no comen por querer la delantera en el teatro, pero otras veces han comido (han ganado su sustento) con la delantera (alusión sexual).

Por seguir con los ejemplos de entremeses⁸⁵, que, insisto, son verdaderamente difíciles, veamos otro de *El escolar y el soldado*:

Escolar	Pues ya que en nuestros oídos habemos de ir caballeros, como el Filósofo dijo: ¿qué tiene vusted de nuevo?
Soldado	Responderé lo que el otro que estaba echando un remiendo: "Solo el hilo..."

que se anota: "aunque ponga la pregunta en boca del Filósofo para dar autoridad a lo que sigue, es un cuento conocido en el mundo picaresco [el de

85. Ed. Lobato, p. 638 y 649. Tómense estos comentarios como homenaje y pequeña contribución a la gran labor desarrollada por la profesora Lobato en este campo.

tener nuevo solo el hilo]. Pero la interpretación y la puntuación están equivocadas, y lo que dice el filósofo no se refiere al cuentecillo del hilo, sino a lo de ir caballero en los oídos: o sea, que debemos disponer el texto:

Escolar	Pues ya que en nuestros oídos habemos de ir caballeros – como el Filósofo dijo –; ¿qué tiene vusted de nuevo?
Soldado	Responderé lo que el otro que estaba echando un remiendo: "solo el hilo..."

El tal filósofo es Publilio Siro (*comes facundus in via pro vehiculo est*) cuya opinión se recuerda en la frase hecha "La buena conversación es manjar del alma y lleva caballeros a los de a pie", aducida en una variante en el *Guzmán de Alfarache* (ed. Rico, Barcelona, Planeta, 1983, 252).

Los ejemplos, como es natural, serían inacabables: su significado, que es lo que me interesa resaltar, es éste: no se puede enmendar o puntuar un texto sin haberlo entendido perfectamente; claro que nunca estaremos seguros de haberlo entendido perfectamente; pero, si procedemos a una anotación rigurosa, habremos ganado muchas probabilidades o, al menos, nos quedará clara la existencia de un problema sobre el que no tenemos más remedio que avisar al lector.

La cuestión crucial que afecta a la anotación filológica es la de su propia concepción. ¿Cómo debe ser una nota? ¿Es la anotación un elemento parásito que distrae del texto?⁸⁶ Me gustaría insistir en que el lector que no entiende un texto no saca ningún placer ni utilidad de él.

Ciertas cuestiones prácticas, difíciles de resolver, afectan fundamentalmente a la selección de lo que se debe anotar y a los criterios de la redacción de las notas.

Francis Cerdan⁸⁷ ha distinguido siete clases de campos anotables en la oratoria sagrada de Paravicino, que pudiera ofrecer cierta comunidad con el panorama de los autos sacramentales (circunstancias que presidieron a la composición, identificaciones de personas y lugares aludidos, fechas y alusiones a acontecimientos históricos, alusiones mitológicas, alusiones bíblicas, alusiones culturales, literarias o artísticas), y McGrady⁸⁸ apunta, a propósito de las comedias de Lope, que "una buena edición anotada explicará todas las referencias mitológicas, bíblicas, literarias, históricas, geográficas, y señalará analogías pertinentes con otros textos de Lope o de otros dramaturgos impor-

86. Remito a mis reflexiones en *Edición crítica y anotación filológica*.

87. "Los sonetos de Paravicino", en *Crítica textual y anotación filológica*.

88. "Notas para la edición de las comedias de Lope", en *La edición de textos*, p. 305.

tantes. También se definirá el léxico arcaico o recóndito, y se comentarán los retruécanos, los símbolos y las imágenes interesantes".

Las citas anteriores dan una orientación, aunque no creo que haga falta distinguir a priori campos anotables: se anotará todo aquello que creemos puede ofrecer dificultad al lector, y todo aquello que creemos contribuye a facilitar y enriquecer su percepción *literal* de la obra. Deberán documentarse con textos paralelos, ya que los simples diccionarios o repertorios léxicos no son de garantía absoluta.

Las notas se recogerán en un índice de notas final, que permita su localización y consulta.

FINAL

Termino. Si he de resumir, con la misma imperfección con que he comentado los puntos anteriores, cuál es mi impresión respecto al qué y al cómo del estado actual de los trabajos y tendencias en la edición de textos dramáticos, y qué necesidades son más acuciantes, podría, quizá, esquemáticamente, señalar los siguientes datos como más significativos:

1) los últimos diez años han estado marcados por un aumento apreciable en las reflexiones teóricas aplicadas a la práctica sobre la edición y anotación, con una cierta conciencia reivindicativa de la importancia y necesidad de semejante labor;

2) el panorama editorial sigue siendo muy precario, con reiteración de ediciones divulgativas – títulos repetidos – y resistencia de las editoriales comerciales a acoger en sus colecciones textos menos habituales. En este sentido las iniciativas editoriales científicas y universitarias siguen siendo muy pocas. Hay que destacar la trayectoria de Edition Reichenberger;

3) en cuanto a la distribución genérica, las ediciones de comedias predominan sobre las de teatro menor y autos sacramentales. En cualquiera de los terrenos falta una empresa sistemática de edición, capaz de sacar a la luz parte significativa del enorme corpus dramático aurisecular;

4) esta conciencia de la precariedad y la exigencia de soluciones parece manifestarse en las iniciativas de formación de equipos editores, y en el aumento de las ediciones como temas de tesis doctorales. Es conveniente, en especial para el trabajo de los mencionados equipos, llegar a unos mínimos acuerdos unificadores sobre los criterios de edición;

5) y, en fin, un aspecto que no he mencionado, dándolo por supuesto, pero que quizá merezca la pena resaltar, es el de la inexcusable honradez

intelectual y la meticulosidad exigible para la tarea editora. Hay que evitar falsear los datos⁸⁹, y hay que corregir pruebas. En la edición crítica las erratas son enfermedades mortales. En la anotación habrá que evitar la confusión delatora de una incomprensión y pasar por alto lugares evidentemente oscuros, disimulando el problema.

Es posible que con la colaboración de todos el teatro del Siglo de Oro llegue a contar en un plazo razonable con una cantidad suficiente de obras bien editadas y anotadas, para abordar los todavía numerosos problemas de valoración literaria y teatral que quedan pendientes.

89. No es raro en algunos editores señalar que toman su texto de tal o cual testimonio, y tomarlo de Hartzenbusch o Blanca de los Ríos, y otras ediciones anteriores. Prefiero no dar nombres, pero los tengo. Esto, naturalmente, no es edición crítica ni de ninguna clase.